

ДИЗАЙН

УДК 7.017+7.038.3](477)

Цитування:

Доколова А. С. Особливості цифрового публік-арту ХХІ століття: мистецтво фізичного та віртуального простору. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 3–8.

Dokolova A. (2023). Features of Digital Public Art of the Twenty-First Century: Art of Physical and Virtual Space. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 3–8 [in Ukrainian].

Доколова Альона Сергіївна,
доктор філософії в галузі дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3795-6789>
dokolashka@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЦИФРОВОГО ПАБЛІК-АРТУ ХХІ СТОЛІТТЯ: МИСТЕЦТВО ФІЗИЧНОГО ТА ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Мета статті – виявити особливості сучасних практик цифрового публік-арту як однієї з нових форм мистецтва ХХІ ст., що активно взаємодіє з міським простором. **Методологія дослідження.** Застосовано метод системного аналізу та синтезу (для розгляду практик цифрового публік-арту як частини сучасного мистецтва), метод культурно-історичного аналізу (для вивчення тенденцій розвитку публік-арту початку ХХІ ст.), типологічний метод та метод компаративного аналізу (для виявлення особливостей і типологізації практик цифрового публік-арту, а також визначення їх відмінностей) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено сучасні цифрові практики публік-арту; розглянуто художні інтервенції медіаарту в публічний простір як засіб соціального втручання; на основі компаративного аналізу виявлено відмінності між практиками цифрового публік-арту як самостійного піджанру публік-арту, що створюється, керується і поширюється і кіберпросторі. **Висновки.** Цифровий публік-арт – унікальна форма існування сучасного мистецтва поза художньої інфраструктури, що створюється та поширюється в громадському просторі завдяки кібертехнологіям з метою проблематизації різноманітних актуальних питань як безпосередньо мистецтва початку ХХІ ст., так і простору, у якому воно представлене. На сучасному етапі об'єкти цифрового публік-арту – невід'ємна частина урбаністичного простору. Незважаючи на наявність нових технічних засобів презентації, публік-арт зберігає зв'язок з концептуальними проблемами (створення ідентичності та інклюзивна участь спільнот). Цифрові практики публік-арту відповідають естетиці постмодернізму, відповідно до якої важливим є подолання вакууму, певної замкнутості художньої практики, осмислення онтологічних станів. Демонструючи ідею доступності культурного колажу сучасного простору, вони унаочнюють тенденцію трансгресивних процесів кордонів культурної форми, наближення масової та елітарної культури. Основними характеристиками цифрових практик публік-арту є: інтерактивність, технологічність, динамічність, атрактивність та соціальність.

Ключові слова: публік-арт, публічний простір, цифрові практики, мультимедійне зображення, відеомапінг, міська архітектура, кіберпростір.

Dokolova Aliona, PhD in Design, Kyiv National University of Culture and Arts

Features of Digital Public Art of the Twenty-First Century: Art of Physical and Virtual Space

The purpose of the article is to identify the peculiarities of contemporary practices of digital public art as one of the new forms of art of the twenty-first century that actively interacts with urban space. **Research methodology.** The method of systematic analysis and synthesis (to consider digital public art practices as part of contemporary art), the method of cultural and historical analysis (to study the trends in the development of public art at the early twenty-first century), the typological method and the method of comparative analysis (to identify the features and typology of digital public art practices, as well as to determine their differences). **Scientific novelty.** Contemporary digital practices of public art are studied. Artistic interventions of media art in public space as a means of social intervention are considered. On the basis of comparative analysis, the differences between the practices of digital public art as an independent subgenre of public art created, managed, and distributed in cyberspace are revealed. **Conclusions.** Digital public art is a unique form of contemporary art existence outside the artistic infrastructure, which is created and disseminated in public space through cyber technologies in order to problematise various topical issues of both the art of the early twenty-first century and the space in which it is presented. At the present stage, digital public art objects are an integral part of the urban space. Despite the availability of new technical means of presentation, public art remains a connection with conceptual issues (identity

creation and inclusive community participation). Digital practices of public art in line with the aesthetics of postmodernism, according to which it is important to overcome the vacuum, a certain isolation of artistic practice, and to understand ontological states. Demonstrating the idea of accessibility of the cultural collage of the contemporary space, they illustrate the tendency of transgressive processes of the boundaries of cultural form, the convergence of mass and elitist culture. The main characteristics of digital practices of public art are interactivity, technology, dynamism, attractiveness, and sociality.

Key words: public art, public space, digital practices, multimedia image, video mapping, urban architecture, cyberspace.

Актуальність теми дослідження. Взаємодія культурних практик з контекстом навколишнього середовища має давню історію, у якій новітній період є лише одним з етапів.

Повсякденне життя в сучасному світі коливається між міським громадським простором і цифровим публічним кіберпростором. У цей контекст включено публічне мистецтво, що відображає конфлікти та консенсус між цими двома сферами суспільства.

Одним з аспектів, який слід виділити як відмінну рису сучасної міської культури, є використання цифрових мобільних пристроїв відвідувачами в їхніх міжособистісних стосунках і в межах колективної діяльності в навколишньому громадському просторі.

Актуальність дослідження зумовлена, по-перше, об'єктивною значущістю проблематики взаємозв'язку мистецтва й технологій у сучасному світі, їх специфічних практик в умовах розвитку урбаністичного простору, а по-друге, необхідністю всебічного дослідження ролі сучасного паблік-арту на міжнародній художній сцені.

Аналіз досліджень і публікацій. Активний розвиток різноманітних напрямів паблік-арту протягом останнього десятиліття зумовив посилення наукового інтересу до багатьох аспектів. Так, наприклад, аналізу соціокультурного контексту й основних форм паблік-арту, а також дослідженню особливостей становлення та специфіки його функціонування в Україні присвячено наукові публікації Н. Мусієнко «Public art у просторі сучасного міста. Київська практика» [3], А. Єфімової «Паблік-арт: перспективи та шляхи розвитку в Україні» [1]; зміни тематичного, естетичного та функціонального спрямування публічних зображень наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. в Україні аналізує М. Оспішева-Павлишин у науковій статті «Зміни тематики, естетики та функцій публічних зображень у Києві через вплив соціокультурних процесів у суспільстві 1990–2010 років» [4]; деякі аспекти особливостей використання цифрових технологій у публічному просторі вивчає теоретик і практик

вітчизняного паблік-арту О. Чепелик у дослідженні «Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія» [5], Т. Міронова в науковій публікації «Віртуальна і доповнена реальність у творчості українських мистців» [2] та ін.

Проте складність та багатоаспектність феномену паблік-арту на сучасному етапі вимагає подальшого дослідження, що передусім зумовлено швидкими темпами інтегрування інноваційних мультимедійних технологій у практику паблік-арту.

Мета статті – виявити особливості сучасних практик цифрового паблік-арту як однієї з нових форм мистецтва ХХІ ст., що активно взаємодіє з міським простором.

Виклад основного матеріалу. Паблік-арт – це мистецька практика втілення, вироблення, презентації, сприйняття та оцінки, що здійснюється в публічному просторі міського середовища (на вулицях, майданах та ін.) через традиційні (газети, радіо і телебачення) та нові (інтернет) засоби масової інформації [7, 58]. Вітчизняні дослідники визначають паблік-арт як «будь-який витвір мистецтва чи дизайну, що створює митець для того, щоб бути встановленим у публічному просторі, найчастіше просто неба, й орієнтований на непередбаченого глядача» [3, 136]

Ідеї паблік-арту характеризують сучасну культуру з погляду визначення в ній позицій художника й художнього об'єкта відносно глядача та відносно того середовища, у якому розміщено твір. У цьому контексті велику роль відіграє пошук шляхів взаємодії мистецтва й суспільства, від глядачів музейного простору до глядачів, які сприймають мистецтво середовища густонаселеного міського організму – публічного простору.

У процесі еволюції сучасного мистецтва публічний простір перейняв на себе функції матеріального вираження провідних ідей нового творчого мислення, спрямованого в бік самовизначення художньої форми, пошуку відповіді на питання про роль митця в сучасному суспільстві, у пошуках переосмислення історії мистецтва і можливого

розширення його теоретичної бази. Проблематика публічного простору яскраво заявила про себе в процесі категоризації видів мистецтва, завдяки розвитку ідеї про позиціонування довкілля як ідеального простору експонування творів, пов'язаних з категоріями об'єму та простору.

Цифрові практики паблік-арту, на думку закордонних дослідників, відрізняються розмаїттям, гнучкістю та стрімкістю оновлення, особливим інтерфейсом, можливістю організації баз даних та просторової навігації [11, 114].

Однією з основних характеристик цифрового паблік-арту є різноманітні інтерактивності: перформанси, віртуальні композиції та цифрові трансляції класичного мистецтва у відкритий міський простір, за межі традиційних кордонів (глядацького залу театру, музею та ін.).

Одними з популярних нині нових практик паблік-арту є трансмедіальні формати 3D-графіки в міському просторі: цифровий перформанс (в уявних просторах цифровий контент доповнює перформанс), нет-арт, криптоарт, взаємозамінні токени (Non-Fungible Token) – цифрові активи, що дозволяють продавати цифрові товари, включно з творами мистецтва. Безумовним трендом цифрового паблік-арту є орієнтація митців на створення «гнучкого середовища» смартміста, у якому проявляється синтез принципів багатофункціонального дизайну постмодернізму з новими медіатехнологіями та цифровими техніками.

Водночас найкращим прикладом синтезу паблік-арту із цифровим дизайном міського та медіапростору лишається інтерфейс інтерактивного фасаду, цифрові інсталяції та віртуальні мости.

Паблік-арт, відображаючи стан культури, поєднує як пластичні, так і технологічні художні процеси. За М. Майлзом, концепція паблік-арт включає в себе кілька видів художнього втручання, від найбільш пластичних до технологічних, що доходять до перформативності, як мінлива і динамічна концепція. На його думку, це залежить і від сприйняття глядачем, перед яким експонується твір мистецтва, і самого архітектурного простору: «паблік-арт – це практика, що приймає соціальні та художні умовності, протиріччя, замасковані переміщенням у зовнішній художній простір (...) і як практику мистецтва як форми активності і стосунків» [12, 84].

Різнорманітний досвід сучасного суспільства, згрупованого у великі фізичні

спільноти, наприклад місто, що традиційно проявляється в паблік-арті, нині наявний у просторах для обміну та ітерації технологічних засобів, таких як пост-веб 2.0 [9, 1269] – нових платформ для спілкування, інтерпретації та використання різноманітних суспільних просторів. На думку дослідників, використання технологій займає значну частину щоденного життя – це зв'язок з інструментами, що забезпечують дублювання реальності, такими, як Second Life або такими, що змінюють парадигми міжособистісних стосунків, такими, як соціальні мережі. Опосередкований досвід призводить до масифікації предметів, що полегшують використання і технологічну взаємодію, планшети, смартфони, портативні комп'ютери, ігрові та художні форми взаємодії. У цьому контексті виникають художні течії, які використовують нові медіа як посилювачі просторового досвіду.

Передумовами еволюції мультимедійних технологій, що відкривають нові перспективи для їх використання в публічному просторі, є: фізичні виміри та обчислювальна могутність; масифікація мереж та систем зв'язку, географічна прив'язка й моніторинг навколишнього середовища; розміщення великих екранів або адаптація фасадів; адаптація і підвищення надійності міського обладнання. Цифровий паблік-арт – це «піджанр паблік-арту, що створюється, керується і поширюється в кіберпросторі» [7, 57] з метою надання можливостей введення проєктів цифрового мистецтва в доступний для будь-якого глядача публічний простір. Так, наприклад, численні фестивалі цифрового паблік-арту дають можливість по-новому поглянути на звичний міський простір через доповнену реальність (зокрема засобом смартфона).

Сучасний паблік-арт зазвичай заохочує глядача долучатися до формування творів мистецтва відповідно до власних уподобань. У цьому процесі цифрове публічне мистецтво (DPA) бере на себе нову роль сполучника між людьми та мистецтвом, а публічний простір виступає як контекст взаємодії. У цифрову еру, незважаючи на провину, яку приписують новим технологіям у зменшенні соціальних контактів і деградації ідентичності публічних просторів, сьогоденне застосування нових технологій у публічному мистецтві часто справляє вражаючі та напрочуд позитивні впливи на почуття, сприйняття та поведінку людей. На думку дослідників, цифрове публічне мистецтво може стимулювати

почуття людини, одночасно покращуючи невізуальні аспекти простору [8, 43].

Порівняно з традиційним паблік-артом у цифрового паблік-арту з'являються нові риси, серед яких назвемо інтерактивність, технологічність, динамічність та атрактивність. При цьому зберігається чітко окреслена соціальна спрямованість практик.

На відміну від традиційного паблік-арту, інтерактивний паблік-арт дає змогу глядачеві взаємодіяти з навколишнім світом; інтерактивність дозволяє паблік-арту оновлювати міський простір.

Технологічність являє собою основу для реалізації цифрового паблік-арту. Використання технологій віртуальної реальності і механічних пристроїв управління дає можливість паблік-арту створювати інтерактивне середовище.

Динамізм посприяв зміщенню акценту із жорсткості й статичності традиційного паблік-арту.

Взаємодія із сучасним паблік-артом створює цікавий та інноваційний досвід.

Проаналізуємо рівень інтерактивності творів різних типів цифрового паблік-арту: інтерактивні твори мистецтва, зокрема скульптури, міські екрани, медіафасади, скульптури з підвісного волокна зі світловою проєкцією, звукові та світлові шоу з проєкційним мапінгом:

- інтерактивні твори мистецтва, зокрема скульптури: глядач перетворюється з пасивного глядача на користувача, який взаємодіє з творами мистецтва. Наприклад, на Трафальгарській площі в Лондоні – головному туристичному центрі та публічному просторі міста – розміщено інтерактивну скульптуру лева, яку створила художниця і дизайнерка Е. Девлін: на тлі сірого каміння площі, розфарбований червоною флуоресцентною фарбою лев привертає увагу відвідувачів, заохочуючи «годувати» його словами у відкриту пащу через сенсорний екран, встановлений на під'юмі, які з'являлися на моніторі і вночі проєктувалися на всю висоту Колони Нельсона;

- міські екрани, медіафасади: потенціал інтерактивності великих цифрових дисплеїв лишається нереалізованим, оскільки їх переважно використовують для доставки контенту. За П. Віріліо цифрові екрани на високих спорудах є унікальною «електронною готикою», що здійснює емоційний та пізнавальний вплив на містян, як вітражі на готичних соборах [13];

- скульптура з підвісного волокна зі світловою проєкцією: скульптура рухається і трансформується залежно від вітру й погодних умов, тобто взаємодіє безпосередньо з довкіллям, а не з глядачем;

- звукові та світлові шоу з проєкційним відеомапінгом (активно використовуються в туристичних центрах, архітектурних пам'ятках): значна частина цифрового паблік-арту не взаємодіє з глядачем, який пасивно спостерігає за шоу, натомість аудіальна складова в поєднанні з візуальною сприяють кращому сприйняттю історії місця, посилюючи його ідентичність. На сучасному етапі відеомапінг активно включено в культурний дискурс як найбільш ефективний засіб демонстрації змісту фасадів будівель, що дозволяє створювати контрасти й тіні в конструкції. Цей особливий тип мультимедійного виробництва, заснований на мікшуванні живого звуку та візуальних матеріалів для глядачів засобом процесу технологічного посередництва, сприяє створенню нових візуальних вражень за допомогою ефектів гігантизму, рельєфу та глибини;

- мобільні додатки: різноманітні додатки технології доповненої реальності на базі мобільних телефонів для навігації користувачів історичними місцями постійно розвиваються. Вони дають змогу користувачеві переглядати історичні фотографії різних вулиць міста, одночасно переміщуючись цими вулицями за допомогою карти або GPS. Додаток розпізнає місцеположення і накладає історичні фотографії на онлайн-зображення.

Ф. Берендт наголошує на тому, що «багаторівневий союз фізичного та віртуального просторів утворює гібридні простори», які виникають через використання цифрових медіа в публічному просторі [10]. У цих гібридних просторах технологічної конструкції представлена діалектика між віртуальним і реальним, між публічною і приватною сферами, між локальним і глобальним. Участь є центральним завданням у створенні паблік-арту, а доступність є визначальним фактором у взаємодії просторів. Технологія обмежує доступ до досвіду творів, застосовуючи до технологічного паблік-арту відмінність між використанням і доступом. У паблік-арті простір має набір фізичних характеристик у розмірі, що зумовлюють насолоду ним, але, за визначенням, паблік-арт забезпечує досвід вільного доступу публіки до простору. У віртуальному просторі необхідний об'єкт-посередник, який дозволяє доступ через

системи колективного доступу з витратами на використання. Ця умова визначає, що в технологічній роботі фізичного доступу до місця може бути недостатньо, оскільки, щоб повною мірою відчувати те, що пропонує цифровий художник, користувач повинен вирішити, чи хоче він взагалі отримувати доступ до художнього контенту. Участь зумовлена не лише правом власності, адже публік-арт страждає від обмежень фізичного накладання, збереження, вічності та соціокультурної інтерпретації з навколишнім середовищем [6, 16]. Віртуальні простори твору також відображають усі проблеми інтерпретації, обмеження та збереження у двох основних характеристиках технології: структурі виробництва змісту та його використання.

Інтерпретація глядача в публік-арті відображає різноманітні проблеми, такі як особиста ідіосинкразія з художніми течіями або з виробництвом об'єкта й символічними методами. У технологічному просторі проблеми інтерпретації мають ту саму основу, але посилюються додатковим рівнем складності, який зумовлює об'єкт та його вивчення. Інтерпретація спричинена новими мобільними об'єктами, що постійно запускаються і потребують постійного вивчення нових кодів програмування і використання.

Наукова новизна. Досліджено сучасні цифрові практики публік-арту; розглянуто художні інтервенції медіаарту в публічний простір як засіб соціального втручання; на основі компаративного аналізу виявлено відмінності між практиками цифрового публік-арту як самостійного піджанру публік-арту, що створюється, керується і поширюється і кіберпросторі.

Висновки. Цифровий публік-арт – унікальна форма існування сучасного мистецтва поза художньої інфраструктури, що створюється та поширюється в громадському просторі завдяки кібертехнологіям з метою проблематизації різноманітних актуальних питань як безпосередньо мистецтва початку ХХІ ст., так і простору, у якому воно представлене.

На сучасному етапі об'єкти цифрового публік-арту – невід'ємна частина урбаністичного простору. Незважаючи на наявність нових технічних засобів презентації, публік-арт зберігає зв'язок з концептуальними проблемами (створення ідентичності та інклюзивна участь спільнот). Цифрові практики публік-арту відповідають естетиці постмодернізму, відповідно до якої важливим є

подолання вакууму, певної замкнутості художньої практики, осмислення онтологічних станів. Значною мірою вони є яскравим прикладом трансгресії кордонів культурної форми, знаком наближення масової та елітарної культури, демонструючи ідею доступності культурного колажу сучасності.

Основними характеристиками цифрового публік-арту є: інтерактивність, технологічність, динамічність, атрактивність та соціальність.

Література

1. Єфімова А. В. Публік-арт: перспективи та шляхи розвитку в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 143–152.
2. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальність у творчості українських мистців. *Art and Design*. 2021. № 2. С. 141–151.
3. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста. Київська практика. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2010. Вип. 7. С. 136–149.
4. Оспіцева-Павлишин М. Зміни тематики, естетики та функцій публічних зображень у Києві через вплив соціокультурних процесів у суспільстві 1990–2010 років. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 183–193.
5. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія. Київ: Хімджест, 2009. 260 с.
6. Abreu J. G. Arte Pública. Orígenes e condição Histórica. J. G. Abreu, & L. Castro, Edits., 2013. P. 13–33.
7. Andrade P. Urban public art and tourism communication. *Revista Lusófona de Estudos Culturais. Lusophone Journal of Cultural Studies*. 2020. Vol. 7, no. 1. P. 39–59. DOI: <https://doi.org/10.21814/rlec.2119>.
8. Asmaa S., Asmaa H., Al-Hagla K. Digital Public Art in Historical Urban Open Spaces: The Impact of New Technologies. *REAL CORP 2022 Proceedings / Tagungsband* (14–16 November 2022). P. 249–258.
9. Barassi V., Treré E. Does Web 3.0 come after web 2.0? *Deconstructing theoretical assumptions through practice. New media & Society*. 2012. Vol. 14 (8). P. 1269–1285.
10. Behrendt F. Mobile sound: Media Art in Hybrid spaces. *Sussex: University of Sussex*. Behrendt, 2010.
11. Manovich L., Indaco A. The Image of a Data City: Studying the Hyperlocal with Social Media. *Architectural Design*. 2017. Vol. 87. № 1. P. 110–117.
12. Miles M. Art, space and the city: public art and the urban futures. Routledge, London. Miles 1997. 266 p.
13. Virilio P. The Aesthetics of Disappearance / Translated by Phil Beitchman. Semiotext(e). 1991. 128 p.

References

1. Yefimova, A. V. (2016). Public art: prospects and ways of development in Ukraine. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 28, 143–152 [in Ukraine].
2. Mironova, T. V. (2021). Virtual and augmented reality in the work of Ukrainian artists. Art and Design, 2, 141–151 [in Ukraine].
3. Musienko, N. (2010). Public art in the space of the modern city. Kyiv practice. Modern problems of research, restoration and preservation of cultural heritage, 7, 136–149 [in Ukraine].
4. Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2021). Changes in the themes, aesthetics and functions of public images in Kyiv due to the influence of socio-cultural processes in society 1990–2010. Modern Art, 17, 183–193 [in Ukraine].
5. Chepelyk, O. V. (2009). The interaction of architectural spaces of modern art and the latest technologies or a multimedia utopia. Kyiv: Khimgest [in Ukraine].
6. Abreu, J. G. (2013). Arte Pública. Origens e condição Histórica. J. G. Abreu, & L. Castro, Edits. pp. 13–33 [in Portuguese].
7. Andrade, P. (2020). Urban public art and tourism communication. Revista Lusófona de Estudos Culturais. Lusophone Journal of Cultural Studies, 7, 1, 39–59. DOI: <https://doi.org/10.21814/rlec.2119> [in Portuguese].
8. Asmaa, S., Asmaa, H., Al-Hagla, K. (2022). Digital Public Art in Historical Urban Open Spaces: The Impact of New Technologies. REAL CORP. Proceedings / Tagungsband (14–16 November 2022), 249–258 [in English].
9. Barassi, V., Treré, E. (2012). Does Web 3.0 come after web 2.0? Deconstructing theoretical assumptions through practice. New media & Society, 14 (8), 1269–1285 [in English].
10. Behrendt, F. (2010). Mobile sound: Media Art in Hybrid spaces. Sussex: University of Sussex. Behrendt.
11. Manovich, L., Indaco, A. (2017). The Image of a Data City : Stydyng the Hyperlocal with Social Media. Architectural Design, 87, 1, 110–117 [in English].
12. Miles, M. (1997). Art, space and the city: public art and the urban futures. Routledge, London. Miles [in English].
13. Virilio, P. (1991). The Aesthetics of Disappearance. Translated by Phil Beitchman. Semiotext(e) [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023

Отримано після доопрацювання 16.05.2023

Прийнято до друку 25.05.2023

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 378.1:78

Цитування:

Денисюк Ж. З. Мілітарна символіка в сучасних вишиванках як джерело новітнього культурного кодування і смислотворення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 9–18.

Denysiyuk Zh. (2023). Military Symbolism in Modern Vyshyvankas as a Source of the Latest Cultural Coding and Meaning Making. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 9–18 [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології,
доцент кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>
Researcher ID: G-9549-2019*

МІЛІТАРНА СИМВОЛІКА В СУЧАСНИХ ВИШИВАНКАХ ЯК ДЖЕРЕЛО НОВІТНЬОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУВАННЯ І СМИСЛОТВОРЕННЯ

Мета статті – розглянути семантичне означення сучасної мілітарної символіки на українських вишиванках, що слугує засобом і джерелом новітнього культурного кодування і смислотворення суспільства, викликаного війною та процесами спротиву ворогу українського народу. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні аналітичного методу, семантичного, культурологічного, що дало змогу комплексно розглянути означену проблематику та сформулювати обґрунтовані висновки. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в культурологічному вимірі розглянуто сучасну мілітарну символіку українських вишиванок як феномен, спричинений воєнними суспільними потрясіннями, що вказує на спробу сучасного символічного означення боротьби з ворогом і кодування у вишивці ідеї перемоги. **Висновки.** На основі дослідження сучасних українських вишиванок, на яких застосовано зображення мілітарних символів (зразків сучасної зброї і техніки, якою воює Україна, – ракетних комплексів «Хаймарс», безпілотників «Байрактар», переносних ракетних комплексів «Джавелін»; а також знищеного на початку війни українського літака «Мрія»), доведено, що такі художні розробки та їх втілення у виробках-вишиванках українських брендів є способом і джерелом новітнього кодування ідеї перемоги у війні проти російських загарбників та, за аналогією з традиційною українською вишиванкою, має для українського суспільства глибоке символічне значення як оберегові коди, що постулюють ідею ствердження боротьби українського народу, ідеї незламності, міцності духу, збереження національно-культурної ідентичності. Поява та акумулювання таких новітніх символів на вишитому одязі суголосне загальному стану надзвичайної напруги / біфуркації українського суспільства, що потребує певних стабілізаційно-рівноважних дій, проявом яких у такому випадку є новітні кодування сучасних ідей і сенсів традиційним культурно-мистецьким способом. Це стверджує ідею духовної єдності, ретранслюючи й підсилюючи сенси та цінності волі, боротьби українського народу за незалежність, утвердження державності та власної ідентичності.

Ключові слова: мілітарна символіка, традиція, вишиванка, семантика, культурне кодування, смислотворення, війна, українське суспільство.

Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Head of the Research and Publishing Department, National Academy of Culture and Arts Management

Military Symbolism in Modern Vyshyvankas as a Source of the Latest Cultural Coding and Meaning Making

The purpose of the article is to examine the semantic meaning of modern military symbols on Ukrainian embroidered shirts, which serves as a means and source of the latest cultural coding and meaning-making of society caused by the war and the processes of resistance to the enemy of the Ukrainian people. **The research methodology** is based on the application of analytical, semantic, and cultural methods, which will allow a comprehensive consideration of the issues and formulate reasonable conclusions. **The scientific novelty** is that for the first time in the cultural dimension, the modern military symbolism of Ukrainian embroideries is considered as a phenomenon caused by military social upheavals, which indicates an attempt to define the modern symbolic meaning of the fight against the enemy and to encode the idea of victory in embroidery. **Conclusions.** Based on the study of modern Ukrainian embroideries, which use the images of military symbols (samples of modern weapons and equipment used by Ukraine – Himars missile systems, Bayraktar drones, Javelin portable missile systems; as well as the Ukrainian Mriya aircraft destroyed at the

beginning of the war), it has been proven that such artistic developments and their embodiment in embroidered products of Ukrainian brands are a way and source of the latest coding of the idea of victory in the war against the Russian invaders, and, by analogy with the traditional Ukrainian embroidery, have a deep symbolic meaning for Ukrainian society as amulet codes postulating the idea of affirming the struggle of the Ukrainian people, the idea of indestructibility, strength of spirit, and preservation of national and cultural identity. The emergence and accumulation of such new symbols on embroidered clothing is in line with the general state of extreme tension/bifurcation of Ukrainian society, which requires certain stabilising and balancing actions, manifested in this case by the newest encoding of modern ideas and meanings in a traditional cultural and artistic way. This affirms the idea of spiritual unity, relaying and reinforcing the meanings and values of freedom, the struggle of the Ukrainian people for independence, the establishment of statehood and their own identity.

Key words: military symbolism, tradition, embroidery, semantics, cultural coding, meaning-making, war, Ukrainian society.

Актуальність теми дослідження. Стан війни, у якому живе Україна, як глибоко травмуючий і трансформаційний для суспільства, спричинив не лише глобальне переосмислення світом і нацією своєї історії, культури, світоглядних наративів, але й породження культурних та мистецьких феноменів, у яких закладені нові виміри цінностей і сенси, що стали відповіддю на екзистенційні випробування українського народу. У такі складні часи соціум шукає відповіді на свої питання і підтримку як у своєму минулому, так й у сфері сакрально-символічного самовизначення, оскільки культурний символ виступає втіленням вищих духовних цінностей, що має непересічне й абсолютне значення для всієї спільноти та поділяється нею. Відповідно, звернення нації до етнокультурних цінностей, їх актуалізації на рівні буденної свідомості, творчих практик і масової культури є характерною тенденцією саме для станів крайньої суспільної аномії, біфуркації, викликаних зовнішньою загрозою. Саме тому з початком повномасштабної війни ми спостерігали активний сплеск на рівні символічного означення щодо всього, що має стосунок до української культурної традиції, її етніки, аби «відмаркувати» власний простір буття в межах символічного культурного означення. У цьому зв'язку культурна традиція набуває нового прочитання, символізації та своєрідного перекодування, наповнюючись новими сенсами, які надають екзистенційної стійкості перед війною і ворогом. Вишиванка, вишитий одяг як найбільш давня культурна традиція українців в умовах війни у своєму автентичному вигляді і новітньому набули надзвичайної популярності й актуальності як найбільш доступна та дієва символічна модель, аби рівні буття кожного індивіда підкреслити свою національну окремішність та національно-культурну приналежність. Водночас в умовах війни мистецтво слугує вираженням суспільної думки, прагнень і

сподівань на мир і перемогу, що за допомоги художньо-виражальних засобів намагається реалізувати в нових творах й артефактах, безумовно, позначених «національним маркуванням». Відповідно, наразі формуються нові культурно-мистецькі феномени, виникнення яких цілком логічно зумовлене розгортанням наявних суспільно-історичних процесів і які є цілком обґрунтованим продовженням національної культурної традиції в умовах загострення війни.

Аналіз досліджень і публікацій. У розрізі означеної проблематики, безперечно, наявною є ґрунтовна джерельна база робіт мистецтвознавчого, історико-етнографічного, культурологічного спрямування щодо вивчення українського народного костюма, традицій вишивки й орнаментики різних періодів і регіонів України. Проте нашу увагу варто зосередити на роботах, які присвячені аналізу впливу сучасних тенденцій на їх вияв у розвитку сучасної етнічної моди, вишивки, взаємодії компонентів і знаково-символічних кодів народно-етнічної і масової культури тощо. У цьому аспекті варто назвати праці таких науковців, як А. Арсенова [1], Т. Божко [2], В. Волобуєв [5], М. Глиняйлук [6], І. Давиденко [6], І. Ілюк [6], О. Косміна [13], М. Красиков [15], Т. Кротова [6], О. Лавренюк [16], О. Мальцева [17], М. Олійник [19], М. Роман [20], М. Северинчук [21], Г. Стояцька [5], Н. Хома [23] та ін.

Мета статті – розглянути семантичне означення сучасної мілітарної символіки на українських вишиванках, що слугує засобом і джерелом новітнього культурного кодування та смислотворення суспільства, викликаного війною та процесами спротиву українського народу ворогові.

Виклад основного матеріалу. Від початку повномасштабного військового вторгнення росії в Україну значно активізується на рівні масової свідомості питання патріотизму, усвідомлення національної приналежності,

ідентичності та низка інших, пов'язаних із захистом країни та загалом відстоюванням права на буття української державності у світі. Усі ці питання неодмінно пов'язані з переосмисленням власної культури та пошуком тих символічно-ціннісних концептів, які не лише постулюють історичну тяглість української культури, але й долучаються до культивування нових, сучасних сенсів, у яких будуть закарбовані герої і цінності новітньої доби, пов'язаної з боротьбою за українську державність і незалежність, що відбувається, зокрема в культурному й інформаційному континуумі, наповненому мозаїчною універсальною транскультурою, її змістами і семантикою. Проте саме на рівні маскультурних форм відбулося початкове «реагування» на екзистенційно-світоглядні виклики, пов'язані з реаліями війни як на рівні індивіда, так і суспільства загалом.

В умовах надзвичайних подій, зокрема війни, етнокультурні цінності стають визначальним фактором ціннісно-орієнтованого вибору людини та екзистенційною домінантою суспільства й на символічному рівні постають своєрідним гарантом збереження національної держави та її незалежності. Відповідно нові ціннісні орієнтири і маркери стають «аксіологічними означниками для різних представників соціуму, допомагаючи упорядкуванню соціокультурної реальності та формуючи суспільну й власну (індивідуальну) свідомість, думку на різних рівнях повсякденної діяльності. У ситуації соціокультурної і ціннісної аномії часто відбувається активізація захисних і регулятивних функцій етнокультурних цінностей, що виражається у відповідних реакціях людини» [9, 354]. Ці тенденції в українському суспільстві власне й спостерігаються ще з початків російського вторгнення у 2014 році, що набули нового прочитання в період повномасштабної війни з 2022 року. Із цього часу поруч із військовим опором відбувалося усвідомлення суспільством власної культурної ідентичності, утвердження державності, що неминуче активізувало присутність у культурно-мистецьких практиках і повсякденному просторі національної символіки, етнокультурних кодів, звернення до витоків української культури. Водночас необхідність виборювати власну державу та волю активізувало мілітарну традицію української культури, яка має досить потужні пласти, закарбовані у фольклорній культурі, мистецькій спадщині й ін. Саме це ядро наразі має апелювати до суспільства й доносити

цінності, адекватні нинішній ситуації. За визначенням дослідників, «більш глибоким шаром формування символічної самоідентичності українця є на сьогодні героїзація боротьби за свободу та сакральність жертви українських воїнів, ототожнення цієї боротьби з одвічною метою і шляхом українського народу, розуміння її як процесу спільної боротьби українців за незалежність, сплеск інтересу до вивчення національної історії та літератури, ребрендинг образів великих українців у вигляді сучасних борців зі злом» [5].

Якщо з позицій загальної семіології розглядати мілітарний символічний компонент в культурі як частину етнонаціональної культури, то він має досить важливе, непересічне значення для збереження і розвитку етнічної спільноти. Саме з мілітарною символікою пов'язується юридично-правова й державотворча сфери. Певні елементи мілітарної символіки та культури можуть відігравати й відіграють роль символів національної культури. Військове виховання і пов'язана із цим символіка виконують насамперед дві функції у житті народу, спрямовані на його самозбереження. Це – протидія зовнішній агресії і виховання таких членів суспільства, які могли б забезпечувати його нормальний розвиток. У кожного народу мілітарна діяльність виявляється в конкретних, лише йому притаманних нормах. Виявити специфічний культурний та символічний зміст військової символіки та військової справи як різновиду людської активності можна лише через знаходження певних культурних універсалій, що реально існують у вигляді етнічно-специфічних модифікацій [10, 5]. Мілітарна сфера є підґрунтям, на якому виростає система певних правил і норм, завдяки яким здійснюється регулятивна функція культури, а символіка визначає систему «маркерів» етнонаціональної приналежності, що репрезентує ціннісні концепти, притаманні тому чи тому народові щодо захисту й охорони автентичної батьківщини. Отже, мілітарна символіка означається глибокими етнокультурними символами, світоглядно-ментальними настановами, архетипною матрицею культури, що становлять єдність ідеально-уявного та реального, втіленого в знакові-символі [8, 45].

Значення української вишиванки в період війни, як й іншої традиційної символіки, значно зростає, набуваючи нових сакральних сенсів. Стосовно народної традиції одягу, то «символіка, характерна для народного вбрання,

як і для інших видів традиційної матеріальної культури, була складною сигнітивною (лат. Signa – знак), тобто знаковою системою, котру слов'яни використовували з найдавніших часів. Знаки цієї системи символізували різні предмети і явища довколишнього світу» [16, 193]. Помітною тенденцією є активізація патріотичної моди загалом, що знаходить прояв як на рівні повсякденних культурних практик, так і створення окремих мистецьких артефактів. Так, Н. Хома, слушно відзначає, що «модним стає «патріотичний» одяг не лише з етнічними елементами чи в автентичному стилі, а й сучасна патріотична повсякденна молодіжна лінія (національний casual). Традиційні вишиванки доповнилися дизайнерськими колекціями з проукраїнськими принтами та символікою: від одягу й аксесуарів до сувенірної продукції» [23, 323].

Відповідно певних змін і віянь зазнає не лише повсякденна мода, але й вишиванкова, активно реагуючи на виклики війни й суспільні запити та змінюючи сам принцип введення нових, актуальних суспільству тем у вишивку. Реалізацією тенденцій, пов'язаних з темою російсько-української війни у вишиванковому одязі у 2022 році, стали вироби українського бренду «Етнодім», присвячені українським містам-героям, які зазнали російської збройної агресії. Це були два зразки вишитих сорочок з орнаментом українських міст-героїв – «Єдність» (Yednist) та «Сміливість» (Smilyvist). Після російської окупації та запеклих боїв малим містам України було присвоєно звання «Місто-герой України»: це Ворзель, Ірпінь, Гостомель, Конотоп, Охтирка, Волноваха, Краматорськ, Сєверодонецьк, Рубіжне [7, 25]. Поряд із цими була представлена вишиванка в мілітарному стилі (ляне полотно зеленого кольору) – це сорочка-вишиванка «Велич» (Velych) з піксельною вишивкою дубового листя, стилізованого під графічну схему піксельного малюнка польової форми українських військових. Таку сорочку вдягнув на День вишиванки 2022 року Президент України В. Зеленський [7, 26].

Інший зразок мілітарної вишиванки від бренду Indposhiv [24] також був презентований Президентом України В. Зеленським того ж року на церемонії нагородження видатних українців. Ця сорочка, яку створила Катерина Возіанова, засновниця бренду Indposhiv, мала свої особливості: замість традиційних візерунків на ній розміщені вишивки танків, БТРів, квітів, дерев та образи жінки й чоловіка, що тримаються за руки. На думку розробниці, вишиванка мала показати всьому світові, що

таке війна, а Президент був обраний як перша особа країни, яка презентує цей змінений образ. Ця вишиванка стала певним символом нашої нації [18].



Рис. 1. Вишиванка в мілітарному стилі від бренду Indposhiv

Іншими різновидами новітньої мілітарної вишиванки є зразки орнаментів, у малюнок яких графічно включено зброю (іноземних зразків), якою Україна ефективно воює проти ворога. Як ми можемо розуміти, це найбільш дієва і, відповідно, максимально символічно означена зброя, яка, за переконанням пересічних українців, наділена надзвичайними, навіть подекуди міфологізованими якостями в боротьбі з російськими військами, – це безпілотники «Байрактар», ракетні комплекси «Хаймарс», переносні ракетні комплекси «Джавелін». Загалом майстрині народної вишивки досить неоднозначно висловлюють своє потрактування таких візерунків, з огляду

на те, що вишиванка виконувала насамперед оберегову, охоронну функцію [14]. Проте в сучасних реаліях війни саме зразки західної зброї слугують також оберегами-символами, захисниками українського народу від атак російської армії. Відповідно, ідеться про певне перекодування знаків і символів, які наділяються новими сенсами за нових умов буття.

Львівський бренд вишитого одягу створив вишиванку із зображенням безпілотною «Байрактар» на основі візерунків

королевецьких рушників. Зокрема, на білому тлі вишиванки зображено безпілотною та українські орнаменти з урахуванням трьох основних традиційних елементів: калини, пшениці і птахів. За твердженням розробників, це свого роду оберіг для українських воїнів. Вишиванки з таким сучасним дизайном подарували засновникам турецької фірми Ваукаг, яка виробляє безпілотною, – братам Халуку та Сельчуку Байрактарам [12].



Рис. 2. Орнамент вишиванки з «Байрактаром»

Художниця, дизайнерка, мистецтвознавиця Катерина Лісова, випускниця Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука та Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, стала авторкою патріотичної серії «Лютих вишиванок», створеної в стилістиці української традиційної вишивки Подільського регіону та присвяченої ЗСУ, історіям та об'єктам, які стали знаковими в ході війни в Україні з 2022 року та викликали чимало рефлексій, зокрема в сучасній народній творчості. Однією із сучасних мілітарних розробок став орнамент для вишиванки «Квітка HIMARS», присвячений далекобійній зброї, що змінила хід війни та пришвидшила початок деокупації українських земель. На іншому

орнаменті авторства К. Лісової зображено безпілотною «Байрактар», що й послугувало найменуванню цієї роботи, у стилізованих графічних зображеннях вишивки та українських військових з обох боків. Третя тема мілітарної вишиванки має назву «Бойові птахи» та включає рядкові зображення птахів (імовірно, гусей) у піксельному стилі кольору хаки, із зображенням на крилах маленького прапора України, які по чергову в кожному рядку направлені то в один, то в інший бік. Ця тема є відображенням російського пропагандистського наративу про «біолабораторії в Україні» та підготовку різного роду птахів з метою зараження вірусами територій росії [11].

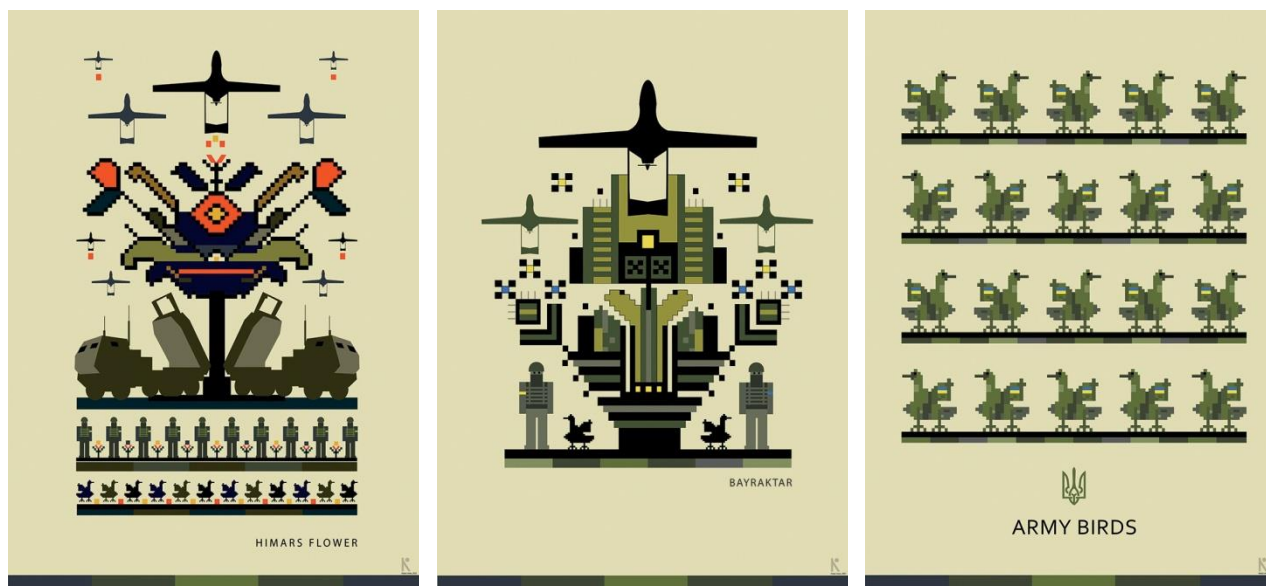


Рис. 3. Орнаменти вишиванок К. Лісової (зліва направо):
«Квітка HIMARS», «Байрактар», «Бойові птахи»

Скульпторка Соломія Гороб'юк, випусниця Львівської академії мистецтв, попри основний свій фах, у період повномасштабної війни проявила свій талант у розробці мілітарного рушника-диптиха, де авторка вплітає в традиційний орнамент українського рушника військового зі зброєю, оскільки без наших захисників не було б ні

української культури, ні української землі, ні українців. У руках військового можна побачити американський протитанковий ракетний комплекс «Джавелін», який у перші місяці війни став справжньою легендою. На другій частині рушника – зображення військової українки, що апелює до теми жінок на війні, які також змушені брати до рук зброю [22].

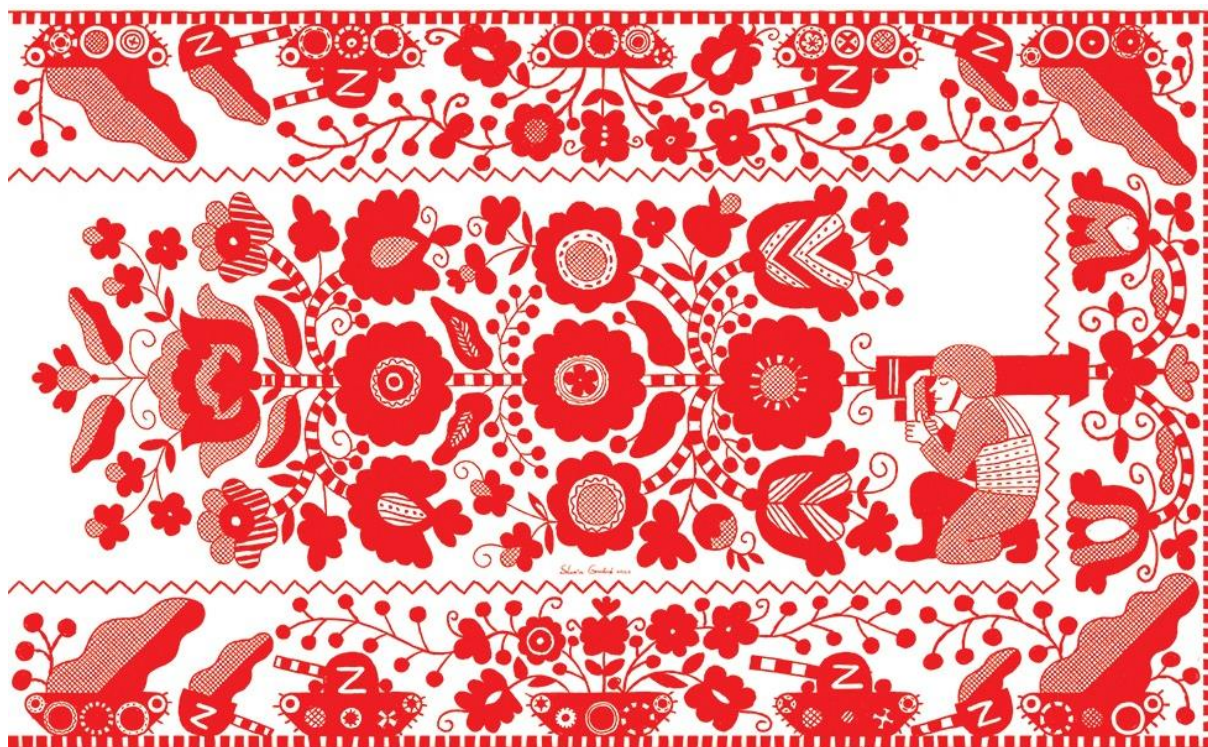




Рис. 4. Орнамент рушника С. Гороб'юк «Джавелін»

Іншою темою для сучасних мілітарних вишиванок, пов'язаною з війною, стала вишиванка бренду «Вільні люди» [3], присвячена втраченому українському літаку «Мрія», який був зруйнований у Гостомелі на початку повномасштабного вторгнення. Вишиванка сіро-оливкового кольору обіч на рукавах містить зображення літака «Мрія» в стилізованому орнаменті з квітів, сонця, зірок та журавлів і вплетений слоган «Не можна зупинити Мрію, час якої настав», де, власне, обіграно назву самого літака. Це також досить нове художнє рішення та символічне кодування об'єктів сучасного походження, що мають стосунок до воєнних дій.



Рис. 5. Вишиванка «Мрія» («Вільні люди»)

Загалом варто також зазначити, що традиція поєднання елементів військової символіки з традиційною українською, не є новою. Зокрема, дослідники відзначають, що «здавна вважалося, що орнаментика забезпечує оберегову та захисну функцію, тому символічним є використання традиційних

орнаментів саме в поєднанні з військовим стилем. У військовій формі часто використовують елементи історичних орнаментів, а також розробляють спеціально нові, наприклад, із вплетенням в орнамент знаків родів військ [6, 140].

Українські військові також замість традиційних вишиванок обирають бойові вишиті сорочки, які фахово називають убаксами (скорочено від Under Body Armor Combat Shirt), або сорочками під бронезилет.

Модель такої «тактичної вишиванки» розробив бренд «ВишивУбакс» [4], який зумів поєднати символізм української вишиванки з потребами військових та практичністю. Марка використовує лише тканини, які схвалило Міністерство оборони України, дотримуючись всіх технічних вимог до військового спорядження, таких як липучки, кишені тощо. Їхній слоган ідеально передає ідею бренду: «Для тих, хто вдягнув піксель, щоб захистити право носити вишиванку».

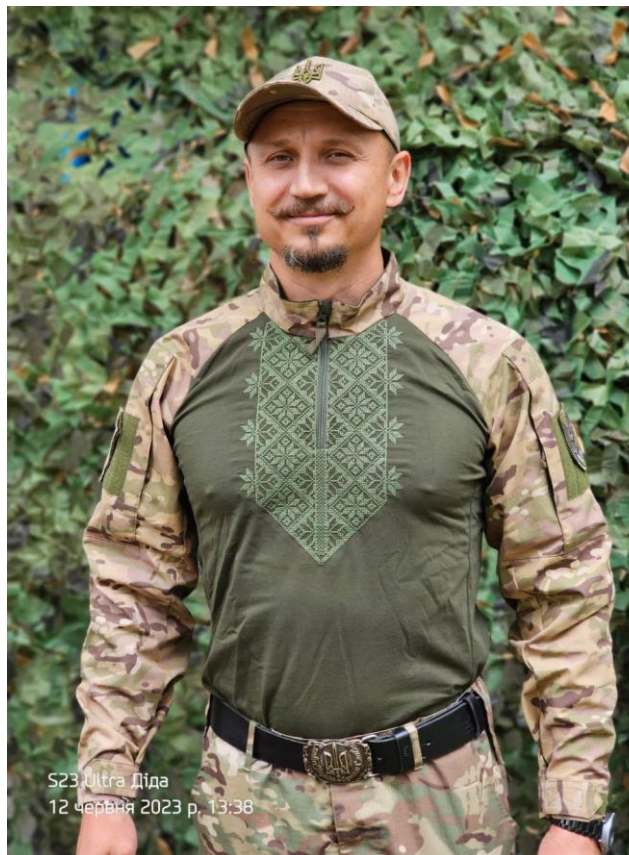


Рис. 6. Військова вишита сорочка від «ВишивУбакс»

Отже, ми бачимо, що сучасні нехудожні об'єкти, стилістика та колірна гама яких заковані в орнаментах вишиванки, спричинили формування феномену мілітарної вишиванки, що ґрунтується на потребі суспільства у відображенні в традиційному одязі новітніх сенсів і символів доби.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в культурологічному вимірі розглянуто сучасну мілітарну символіку українських вишиванок як феномен, викликаний воєнними суспільними потрясіннями, що вказує на спробу сучасного символічного означення боротьби з ворогом і кодуванням у вишивці ідеї перемоги.

Висновки. На основі дослідження сучасних українських вишиванок, на яких застосовано зображення мілітарних символів (зразків сучасної зброї і техніки, якою воює Україна, – ракетних комплексів «Хаймарс»,

безпілотників «Байрактар», переносних ракетних комплексів «Джавелін»; а також знищеного на початку війни українського літака «Мрія»), доведено, що такі художні розробки та їх втілення у виробках-вишиванках українських брендів є способом і джерелом новітнього кодування ідеї перемоги у війні проти російських загарбників та, за аналогією з традиційною українською вишиванкою, має для українського суспільства глибоке символічне значення як оберегові коди, що постулюють ідею ствердження боротьби українського народу, ідеї незламності, міцності духу, збереження національно-культурної ідентичності. Поява й акумулювання таких новітніх символів на вишитому одязі суголосне загальному стану надзвичайної напруги / біфуркації українського суспільства, що потребує певних стабілізаційно-рівноважних

дій, проявом яких у такому випадку є новітні кодування сучасних ідей і сенсів традиційним культурно-мистецьким способом. Це стверджує ідею духовної єдності, ретранслюючи та підсилюючи сенси й цінності волі, боротьби українського народу за незалежність, утвердження державності і власної ідентичності.

Література

1. Арсенова А. Символізм української вишиванки. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/9ee56172-c6b7-476c-a350-9164a9fbc96b/content> (дата звернення: травень 2023).
2. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 104–111.
3. Вишиванки «Вільні люди»: офіційний вебсайт. URL: <https://vvl.com.ua/> (дата звернення: травень 2023).
4. ВишивУбакс. URL: <https://vishivubacs.in.ua/shop/vishivubaks> (дата звернення: травень 2023).
5. Волобуєв В., Стояцька Г. Гібридний символізм в контексті громадянського протесту: український досвід. С. 103–108. URL: [https://enpuir.pnu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12049/Volobu yev.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://enpuir.pnu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12049/Volobu%20yev.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення: травень 2023).
6. Давиденко І., Кротова Т., Глиняйлюк М., Ілюк І. Особливості поєднання орнаментальних мотивів з елементами костюма в стилі мілітарі. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. : у 2 т. Т. 1. (Київ, 23 квітня 2020 р.). Київ : КНУТД, 2020. С. 138–141.
7. Денисюк Ж. З. Вишиванка як об'єкт україноцентричного наративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 21–28.
8. Денисюк Ж. З. Мілітарна символіка в контексті символічного означення культури. *Культурний код військової символіки України*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 27–28 квітня 2018 р.). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 42–46.
9. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства : дис. ... д-ра культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ : НАКККіМ, 2018. 454 с.
10. Денисюк Ж. З. Уваги про мілітарну культуру давньої України. *Військово-історичний альманах*. 2001. Ч. 1 (2). С. 4–12.
11. Катя Лісова. URL: <https://sunseed-art.com/ua/artist/6374c808e052ab369cd2c485/katya-lisova> (дата звернення: травень 2023).
12. Карнаух Н., Ярмолівська А. Львівський бренд створив вишиванку із зображенням безпілотника «Bayraktar». URL: <https://suspilne.media/285680-lvivskij-brend-stvoriv-visivanku-iz-zobrazennam-bezpilotnika-bayraktar/> (дата звернення: травень 2023).
13. Косміна О. Соціальна символіка українського традиційного вбрання. *Етнічна історія народів Європи*. 2007. Вип. 22. С. 12–16.
14. Кострикін Т. «Вишиванка – це оберег. На берегах не можна вишивати зброєю»: майстриня про сучасні орнаменти. URL: <https://thegard.city/articles/288005/suchasni-ornamenti-u-vishivankah-argumenti-za-i-proti> (дата звернення: травень 2023).
15. Красиков М. Чи може вишиванка бути оберегом воїна? *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни*: матер. наук.-практ. конф. (Харків, 17–18 червня 2022 р.). Харків : Друкарня Мадрид. 2022. С. 88–96.
16. Лавренюк О. О. Знаковість українського народного одягу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18(2). С. 193–198.
17. Мальцева О. В. Відлуння військового конфлікту на сході України у масовій культурі. *Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Маріуполь, 09 червня 2017 р.). Маріуполь : ДонДУУ, 2017. С. 118–122.
18. Нестерук А. Стиль мілітарі: як війна в Україні вплинула на сучасні вишиванки. URL: <https://proslav.info/styl-militari-yak-vijna-v-ukrayini-vplynula-na-suchasni-vyshivanky/> (дата звернення: червень 2023).
19. Олійник М. В. Тема малих міст на патріотичних футболках як новітні символи опору в російсько-українській війні. *Грааль науки*. 2022. № 16. С. 626–630.
20. Роман М. Створення та використання атрибутики з українською символікою для підняття морального духу під час війни. *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни*: матер. наук.-практ. конф. (Харків, 17–18 червня 2022 р.). Харків : Друкарня Мадрид. 2022. С. 162–165.
21. Северинчук М. Олександра Теліженко – дослідниця народного мистецтва та фундаторка нової філософії сучасної вишивки українського рушника. *Персоналістичний вимір історії Черкащини*: матер. Другої регіональної історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 85-річчю з дня народження доктора історичних наук, професора, заслуженого працівника освіти України Бушина Миколи Івановича / упоряд. : В. М. Лазуренко, І. Ю. Стадник, О. О. Яшан, О. В. Литвин ; відповід. ред. проф. В. М. Лазуренко ; М-во освіти і науки України, Черкас. держ. технол. ун-т. (Черкаси, 15 березня 2023 р.). Черкаси : ЧДТУ, 2023. С. 323–332.
22. Соломія Гороб'юк. URL: <https://sunseed-art.com/ua/artist/6363919c71131b30b46db4f8/solomiia-gorobiuk> (дата звернення: червень 2023).
23. Хома Н. М. Патріотична мода чи мода на патріотизм: одяг як спосіб самоідентифікації. *Вісник Маріупольського державного університету. Історія. Політологія*. 2015. Вип. 12. С. 322–329.
24. Indposhiv : офіційний вебсайт. URL: https://indposhiv.ua/?gclid=CjwKCAjw8ZKmBhArEiwA spcJ7oyc41M4JlpQqCSICSRYviAdS0fPejIN8abAU3X8 Fs2hOlpXg5r4XBoC3aEQAvD_BwE (дата звернення: червень 2023).

References

1. Arsenova, A. Symbolism of Ukrainian embroidery. Retrieved from: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/9ee56172-c6b7-476c-a350-9164a9fbc96b/content> [in Ukrainian].
2. Bozhko, T. O. (2013). Ethnic symbolism in mass culture: problems and consequences of application. Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture, 31, 104–111 [in Ukrainian].
3. Vyshyvanka "Free people": official website. Retrieved from: <https://vvl.com.ua/> [in Ukrainian].
4. Embroidered Ubaks. Retrieved from: <https://vishivubacs.in.ua/shop/vishivubaks> [in Ukrainian].
5. Volobuev, V., Stoyatska, G. Hybrid symbolism in the context of civil protest: Ukrainian experience, 103–108. Retrieved from: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12049/Volobuyev.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
6. Davydenko, I., Krotova, T., Glynialuk, M., Ilyuk, I. (2020). Peculiarities of the combination of ornamental motifs with elements of a military-style costume. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "Actual Problems of Modern Design", Kyiv, April 23. Kyiv: KNUTD, in 2 vol.. v. 1, 138–141 [in Ukrainian].
7. Denisyuk, Zh. Z. (2022). Vyshivanka as an object of Ukrainian-centric narrative and national-cultural identity in the information space. Art history notes, 41, 21–28 [in Ukrainian].
8. Denisyuk, Zh. Z. (2018). Military symbolism in the context of the symbolic meaning of culture. All-Ukrainian scientific and practical conference "cultural code of military symbols of Ukraine", April 27–28, Kyiv: NAKKKiM, 42–46 [in Ukrainian].
9. Denisyuk, Zh. Z. (2018). Post-folklore of communicative Internet practices in the functioning of the axiosphere of society: diss. ... doctor of culture: 26.00.01 "Theory and history of culture". Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
10. Denisyuk, Zh. Z. (2001). Notes on the military culture of ancient Ukraine. Military historical almanac, 1(2), 4–12 [in Ukrainian].
11. Katya Lisova. Retrieved from: <https://sunseed-art.com/ua/artist/6374c808e052ab369cd2c485/katya-lisova> [in Ukrainian].
12. Karnaukh, N., Yarmolovska, A. The Lviv brand created an embroidered shirt with the image of the "Bayraktar" drone. Retrieved from: <https://suspilne.media/285680-lvivskij-brend-stvoriv-visivanku-iz-zobrazennam-bezpilotnika-bayraktar/> [in Ukrainian].
13. Kosmina, O. (2007). Social symbolism of Ukrainian traditional clothing. Ethnic history of the peoples of Europe, 22, 12–16 [in Ukrainian].
14. Kostyrykina, T. "Embroidery is a charm. You can't embroider weapons on amulets": a craftswoman about modern ornaments. Retrieved from: <https://thegard.city/articles/288005/suchasni-ornamenti-u-vishivankah-argumenti-za-i-proti> [in Ukrainian].
15. Krasnyuk, M. (2022). Can an embroidered shirt be a warrior's talisman? Traditional culture in the conditions of globalization: challenges of war. Materials of the scientific and practical conference (June 17–18, 2022). Kharkiv: Printing House Madrid, 88–96 [in Ukrainian].
16. Lavrenyuk, O. O. (2012). Iconography of Ukrainian folk clothes. Ukrainian culture: past, present, ways of development, 18(2), 193–198 [in Ukrainian].
17. Maltseva, O. V. (2017). Echoes of the military conflict in eastern Ukraine in mass culture. Ukrainian society in conditions of war: current challenges and prospects for peacemaking: materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Mariupol, June 9. Mariupol: DonDUU, 118–122 [in Ukrainian].
18. Nesteruk, A. Military style: how the war in Ukraine affected modern embroidered women. Retrieved from: <https://proslav.info/styl-militari-yak-vijna-v-ukrayini-vvylina-na-suchasni-vyshivanky/> [in Ukrainian].
19. Oliinyk, M. V. (2022). The theme of small towns on patriotic T-shirts as the latest symbols of resistance in the Russian-Ukrainian war. International scientific journal "Grail of Science", 16, 626–630 [in Ukrainian].
20. Roman, M. (2022). Creation and use of paraphernalia with Ukrainian symbols to raise morale during the war. Traditional culture in the conditions of globalization: challenges of war. Materials of the scientific and practical conference (June 17–18, 2022). Kharkiv: Printing House Madrid, 162–165 [in Ukrainian].
21. Severynchuk, M. (2023). Oleksandra Telizhenko is a folk art researcher and founder of a new philosophy of modern Ukrainian towel embroidery. The personalistic dimension of the history of Cherkasy region: materials of the Second regional historical and local history conference dedicated to the 85th anniversary of the birth of the doctor of historical sciences, professor, honored worker of education of Ukraine Mykola Ivanovich Bushyn (Cherkasy, March 15, 2023). Cherkasy: ChDTU, 323–332 [in Ukrainian].
22. Solomiya Horobyuk. Retrieved from: <https://sunseed-art.com/ua/artist/6363919c71131b30b46db4f8/solomiia-gorobiuk> [in Ukrainian].
23. Khoma, N. M. (2015). Patriotic fashion or fashion for patriotism: clothing as a way of self-identification. Bulletin of the Mariupol State University. Series: History. Political science, 12, 322–329 [in Ukrainian].
24. Indposhiv: official website. Retrieved from: https://indposhiv.ua/?gclid=CjwKCAjw8ZKmBhArEiwAspcJ7oyc41M4JlpQqCSiCSRYviAdS0fPejlN8abAU3X8Fs2hOlpXg5r4XBoC3aEQAvD_BwE [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

УДК 7.075

Цитування:

Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 19–25.

Akimov D. (2023). Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 19–25 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
голова генеральної дирекції Міжнародної
академії рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

МАРКЕТИНГОВІ АЛГОРИТМИ ПРОСУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ НА АРТРИНКУ

Мета роботи – дослідити сучасний розвиток маркетингових технологій на українському ринку образотворчого мистецтва на початку XXI століття. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дав змогу проаналізувати процес розвитку маркетингу образотворчого мистецтва, провести дослідження маркетингових процесів при просуванні творів мистецтва на українському артринку. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про ринок вітчизняного образотворчого мистецтва. У статті досліджено маркетингові процеси на сучасному українському артринку. Проаналізовано проблеми, що сформувались та які долали впродовж історії появи й становлення маркетингу у сфері культури та мистецтва. Також вказано теоретичні основи сучасного маркетингу образотворчого мистецтва та шляхи практичного їх утілення. **Висновок.** Проведені дослідження дають можливість стверджувати, що артринку України перебуває на початковій стадії розвитку, але має великі перспективи в близькому майбутньому. На українському артринку працюють багато талановитих митців, про роботи яких, на жаль, мало відомо у світі. Для популяризації на світових та вітчизняних артринках українських митців необхідно задіяти ефективні маркетингові інструменти. Найбільш оптимальним, на нашу думку, буде індивідуальний маркетинг. Наше концептуальне бачення маркетингу в артсередовищі базується на поєднанні зусиль для одночасного просування культурного продукту та популяризації автора.

Ключові слова: артринку, маркетингові дослідження, просування мистецького продукту, просування творів мистецтва, позиціонування творів мистецтва.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate, International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market

The purpose of the article is to study of the modern development of marketing technologies in the Ukrainian fine art market at the beginning of the 21st century. **The research methodology** is based on the application of comparative, empirical, and theoretical methods. This methodological approach allows the author to analyse the process of development of fine art marketing, to conduct a study of marketing processes in the promotion of works of art in the Ukrainian art market. **The scientific novelty** lies in expanding the understanding of the market of national fine art. The article studies marketing processes in the contemporary Ukrainian art market. The article analyses the problems that have been formed and overcome throughout the history of the emergence and development of marketing in the field of culture and art. The theoretical foundations of contemporary fine art marketing and ways of their practical implementation are also analysed. **Conclusions.** The research we have conducted provides evidence that the Ukrainian art market is at an early stage of development, but has great prospects for the near future. There are many talented artists working in the Ukrainian art market, whose works are unfortunately little known in the world. In order to popularise Ukrainian artists on the global and domestic art markets, it is necessary to use effective marketing tools. In our opinion, individual marketing will be the most optimal. It should also be emphasised that our conceptual vision of marketing in the artistic environment is based on a combination of efforts to simultaneously promote a cultural product and popularise an author.

Key words: art market, marketing research, art product promotion, artwork promotion, artwork positioning.

Актуальність теми дослідження. Сучасний український артринок потребує глибокого маркетингового дослідження. Нині художники та менеджери українського артринку потребують розробки наукових алгоритмів поведінки учасників артринку, митцям необхідна наукова маркетингова модель просування та реалізації творів мистецтва на ринку в теперішній час, коли вітчизняний артринок досяг значних обертів, а в процесах продажу та набування творів мистецтва беруть участь менеджери артринку.

Метою статті є розробка алгоритму діяльності митців та менеджерів артринку в процесі просування, продажу, придбання творів мистецтва, а також формування сучасних маркетингових моделей на українському ринку образотворчого мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам популяризації продуктів мистецтва в наукових дослідженнях приділено досить велику увагу. При цьому дослідники акцентують на різних аспектах проблеми популяризації мистецьких творів як товарів артринку. Так, автор цієї статті Д. Акімов [1] присвятив чимало публікацій дослідженню сучасних артринків та проблемі створення і реалізації продуктів із використанням спеціальних маркетингових технологій у галузі мистецтва. А от у дослідженні Л. Федулової та Л. Ємельяненко [2] більшу увагу приділено артринку в економічній системі держави. Питання формування бренду митця порушувала дослідниця Р. Безугла [3]. Т. Філіна [4] дослідила маркетингові інструменти популяризації культурного продукту. Проблемам популяризації творів на артринку у своїх роботах приділяли увагу також Бурнашов [5], С. Давимука [6], Т. Момот [7] та ін.

Виклад основного матеріалу. Для формування фундаменту нашого дослідження передусім охарактеризуємо його суб'єкт та об'єкт. Суб'єктом маркетингу є бізнес-середовище, у якому функціонують маркетингові зв'язки між фізичними та юридичними особами. У нашому випадку таким середовищем є український артринок. Тож спочатку окреслимо сутність поняття «артринок» та загальні особливості вітчизняного артринку в його економічному та мистецькому аспектах.

У науковому просторі поняття «артринок» трактують по-різному. Так, І. Бурнашов відзначає, що спочатку під цим поняттям розуміли економічні операції з

предметами, що мають художню цінність, потім послуговувалися ним для означення мистецького продукту чи культурних послуг, зокрема галерейних і музейних. Дослідник загалом визначає артринок як соціально-економічний та культурно-історичний феномен і механізм, що являє собою систему товарного обігу творів мистецтва [5]. А от Т. Момот дає таке визначення поняття: «Артринок – поліфункціональний регулятор попиту та пропозиції на твори мистецтва» [7]. Достатньо вдалим, на нашу думку, є визначення цього терміна в С. Русакова, який стверджує, що «артринок розглядається як простір успішного обігу арттворів як товарів, а тому його можна дослідити в контексті тенденцій, до яких схильна й світова торгівля. Серед найбільш знакових тенденцій останнього часу варто назвати глобалізацію, розвиток міжкультурних зв'язків та вплив новітніх технологій» [8, 176].

Для формування дієвого маркетингового алгоритму популяризації артпродукту необхідно ідентифікувати всіх суб'єктів, які взаємодіють у середовищі артбізнесу. До таких суб'єктів відносяться: митці, постачальники посередницьких послуг (артексперти, артконсультанти, куратори, артбанкінг, арткритики, мистецтвознавці), покупці, колекціонери, аукціонні будинки, артдилери, галереї, музеї, інвестиційні фонди, артярмарки, виставки, бієнале, організації юридично-правового супроводження, фінансові установи, засоби масової інформації тощо.

Потрібно пам'ятати, що маркетинг є незамінним інструментом бізнесу. А тому, щоб застосувати маркетинговий інструментарій для просування предметів творчості митців, необхідно розглядати предмети мистецтва як товар. Як стверджує Р. Безугла, процес перетворення мистецтва й арттворів на вигідний бізнес розпочався в другій половині ХХ століття, тоді ж основним критерієм мистецтва стали його товарність і здатність накопичувати капітал [3, 50].

Звичайно ж, артринок є бізнес-середовищем, тож ринок мистецтва відповідає багатьом критеріям ринку, має значну кількість схожих характеристик, що й ринки інших товарів (наприклад харчової чи легкої промисловості), але треба пам'ятати, що кожен оригінальний твір образотворчого мистецтва є унікальним продуктом самовираження митця. Артринок має характерні елементи ринкової інфраструктури, а саме: виробники товарів, посередники, споживачі, художній продукт [1].

Артринок активно використовує маркетингові інтегровані комунікації, зокрема рекламу. На артринку тривають типові ринкові процеси, такі як ціноутворення, продаж тощо.

Водночас ринок мистецтва має низку специфічних особливостей, котрі відрізняють його від типового товарного ринку. Наприклад, ринкова вартість товару не має тісного зв'язку із собівартістю, значна гнучкість ціни на один і той самий товар, включення в систему оцінки товару такого складника, як популярність та мистецький талант автора твору не завжди впливають на зростання ціни чи попиту.

Взявши за мету проаналізувати економічні показники й тенденції на українському артринку, мусимо констатувати, що статистичні показники в артгалузі економіки майже відсутні. І це не дивно, адже, як стверджує художник і дипломат Єжи Онух, світові експерти вважають, що в Україні артринку не існує. На думку, самого Є. Онуха, він є, але перебуває на периферії світового [9].

Сьогодні світовий артринок оцінюють приблизно в 64 млрд доларів, і налічує він близько 311 тис. підприємств, зокрема 297 тис. артгалерей і 14 тис. аукціонних будинків. Кількість зайнятих на світовому артринку останнім часом є більшою за 3 млн осіб. Основними артцентрами світу є: США (44 % світових продажів), Велика Британія (20% світових продажів) і Китай (18 % світових продажів) [7]. Український артринок складно оцінити, адже для цього потрібно було, щоб у нашій країні функціонували або мали представництва основні глобальні центри мистецтв. Але центри мистецтва існують у фінансово стабільних країнах. Проте можемо констатувати, що в Україні до початку російсько-української війни працювало близько 150 галерей, а вітчизняний артринок представлено творами кількох тисяч художників.

Для формування того чи іншого маркетингового алгоритму популяризації творчості митців на українському артринку необхідно визначити об'єкти в маркетингових процесах у просторі артбізнесу. Об'єктами маркетингу можуть виступати споживачі мистецьких товарів і послуг, мистецькі та супутні товари, мистецький, рекламний, логістичний та інший інструментарій, а також передусім твори мистецтва, які є товаром. Тому

формування стратегій та алгоритмів просування того чи іншого товару на артринку спирається на вивчення поведінки споживачів та властивості товарів.

Товарами на артринку є твори мистецтва, які є частиною групи товарів, що називаються культурними продуктами. Згідно із Постановою Верховної Ради України «Про прийняття за основу проекту Закону України про національний культурний продукт» [10], культурний продукт (культурна продукція) визначається як товари та послуги, що виробляються (тиражуються) в процесі культурної діяльності на основі творів і служать для задоволення громадянами своїх творчих та духовних потреб, потреб дозвілля (видання, фільми та їх демонстрація, аудіопродукти (фонограми, аудіоальбоми), вироби ужиткового мистецтва, театральні та циркові вистави, концерти тощо). Тож у подальшому товари артринку називатимемо культурним продуктом.

Зазначені вище аспекти дають можливість перейти до формування маркетингових алгоритмів просування творів мистецтва.

Традиційно маркетинг визначають як систему, що спирається на так звані «4Р»: product (товар, продукт, виріб); price (ціна); place (розподіл, збут); promotion (просування виробу). Тож і ми в подальших власних пошуках вирішення питання побудови дієвих маркетингових інструментів популяризації та просування артпродуктів українських митців спиратимемось на класичні «4Р». Дослідник С. Русаков [8, 177] зауважує, що «маркетинг у культурі та мистецтві – це технологія досягнення конкретних цільових аудиторій, які зацікавлені в певному художньому продукті».

Зазначимо, що продукт як об'єкт просування в артбізнесі – це, по-перше, твір мистецтва, а по-друге, це автор, митець, популярність імені якого впливає на попит на його твори. Отже, в артпросторі необхідно одночасно просувати культурний продукт та його автора (рис. 1). Класичні методи маркетингу, притаманні в першому випадку просуванню інноваційних товарів, а в другому – особистому брендингу, спонукають нас до розробки двох відповідних алгоритмів. Розглянемо ефективний механізм їх взаємодії.

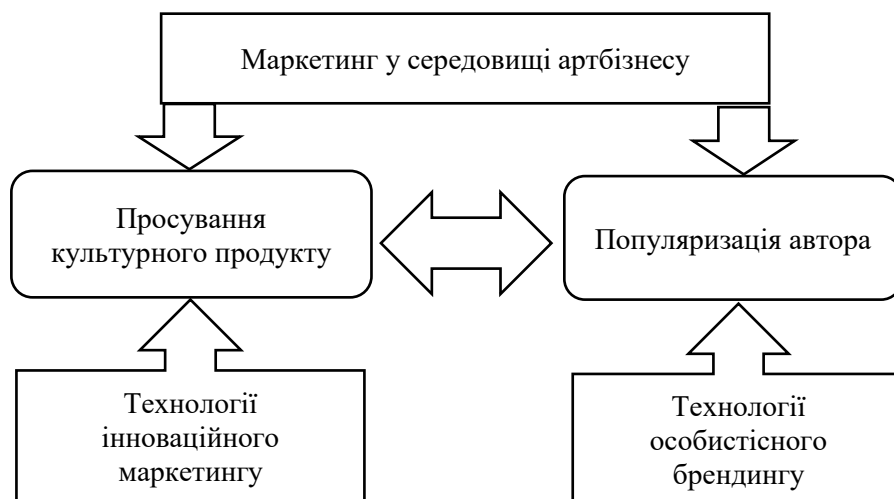


Рис. 1. Концепція маркетингу в середовищі артбізнесу

Алгоритм просування твору мистецтва представлено на рис. 1. Ми обрали за основу технології інноваційного маркетингу. Свій вибір обґрунтовуємо тим, що між культурним продуктом та інноваційним, або новим, товаром багато спільного. Поняття «новий» продукт у наукових джерелах трактують по-різному: і як продукт, що виготовлений уперше; і як той, що з'явився на ринку нещодавно; і як продукт, який замінив на ринку попередній товар схожої модифікації, тощо. Отже, новий продукт, як правило, має мати інший гатунок чи модифікацію, або це має бути принципово новий продукт [11, 57].

Маркетологи класифікують інноваційні товари так [12, 616]:

«- товар, аналоги якого на ринку відсутні взагалі, він є оригінальним екземпляром, принципово новим винаходом, саме таких товарів на ринку надзвичайно мало (зазначимо, що мистецький продукт потрапляє саме до цієї групи нових або інноваційних товарів);

- товар, який зазнав якісних удосконалень відносно аналогічних товарів, представлених на ринку, та істотно змінює якість задоволення потреби споживачів;

- товар, який на ринку вже був представлений раніше, але був у подальшому удосконалений, при цьому його властивості принципово не набули суттєвих змін (більш зручне задоволення потреби);

- товар, у якому змінено лише зовнішній вигляд;

- товар новий тільки для конкретного ринку».

Погодимося, що для просування творів мистецтва на артринку актуальними є технології інноваційного маркетингу. Зауважимо, що інноваційний маркетинг, на думку дослідників В. Москаленко та І. Рябченка, є складним, комбінованим процесом, який передбачає прогнозування розвитку технологій загалом та / або окремої сфери економіки для цільового направлення ресурсів суб'єктів бізнесу на розроблення інноваційного виробу і його подальшого маркетингу [13].

Отже, для просування та популяризації культурного продукту українських митців на артринку ми пропонуємо такий алгоритм (табл. 1).

Аналізуючи наведений у формі таблиці маркетинговий алгоритм популяризації творчості митців на українському артринку, зазначимо, що основними етапами такого алгоритму буде сегментація артринку, маркетингові дослідження поведінки споживачів на ньому, вибір маркетингової та цінової стратегії, розробка маркетингової політики розподілу й комунікацій, а також складання маркетингового плану, медіаплану та розрахунок бюджету витрат на маркетингові заходи.

**Маркетинговий алгоритм популяризації
творчості митців на українському артринку**

№ з/п	Етап маркетингових заходів для просування	Цілі етапу	Методи	Індикатор досягнення мети
1	Сегментація артринку	Розподілення цільової аудиторії на кілька груп за подібними характеристиками та потребами: фінансові можливості, доходи, місце розташування, стать, вік, інтереси, рід діяльності та ін.	Прямий метод аналізу потреб або апіорний метод аналізу (кластерний метод)	Обрано одну або декілька груп на артринку України та світу, з якими в подальшому будуть працювати маркетингологи
2	Дослідження поведінки споживачів в окремих сегментах ринку	Дослідження поведінки споживачів на артринку під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів та оцінка рівня залучення споживачів товарів на арт ринку до процесу купівлі	Фокус-групи, інтерв'ю, спостереження, експерименти, опитування тощо	Розроблено класифікатор споживачів як за типами споживання такі за видами реакції на застосування маркетингових інструментів. Сформовано цільові групи споживачів. Розроблено портрет споживача або декілька таких портретів
3	Вибір маркетингової стратегії для різних цільових груп	Розроблення стратегії в розрізі цільових груп	Методи моделювання, методи прогнозування, методи управління реалізацією стратегій тощо	Розроблено концепцію маркетингової стратегії для всіх цільових груп, а саме: масового маркетингу, диференційованого маркетингу та концентрованого маркетингу
4	Розробка цінової політики	Обрання методу та стратегії ціноутворення, прописування механізму формування ціни	Методи, які базуються на сприйнятті цінності товару, непрямі маркетингові методи ціноутворення	Визначено механізм формування ціни на культурний продукт
5	Розробка маркетингової політики розподілу	Визначення каналів розподілу та формування логістичної системи	Оптимальне, динамічне та мережеве планування	Розроблені розподільчі та логістичні схеми в розрізі основних бізнес-моделей артринку: аукціонна торгівля тощо
6	Розробка маркетингової політики комунікацій	Розроблення комплексу популяризації культурного продукту	Реклама, прямий маркетинг, персональний продаж, стимулювання збуту та ін.	Визначено всі засоби впливу на цільові сегменти ринку

№ з/п	Етап маркетингових заходів для просування	Цілі етапу	Методи	Індикатор досягнення мети
7	Формування маркетингового плану заходів для просування конкретних культурних продуктів	Розроблення поетапного плану та графіка маркетингових заходів для кожного культурного продукту (групи таких продуктів)	Соціально-економічні методи аналізу, евристичні методи	Розроблено, представлено та затверджено план маркетингових заходів популяризації культурного продукту
8	Розрахунок бюджету маркетингових витрат	Розрахування суми витрат, яка необхідна для реалізації маркетингового плану та визначення їх структури	Нормативний і балансовий методи	Затверджено кошторис маркетингових витрат, визначено центри відповідальності
9	Розробка медіаплану	Розроблення конкретного плану рекламної компанії в межах затвердженого бюджету	Контрольно-планові графіки	Побудовано рекламну карту, визначено КРІ, розписано медіаплан
10	Реалізація відповідного маркетингового плану	Розроблення системи звітності та контролю над виконанням плану популяризації культурного продукту	Факторний аналіз	Всі маркетингові заходи з просування культурного продукту втілено в життя і проаналізовано їх ефективність

Джерело: розробка автора

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про ринок вітчизняного образотворчого мистецтва. У статті досліджено маркетингові процеси на сучасному українському артринку. Проаналізовано проблеми, що сформувались та які долали впродовж історії появи й становлення маркетингу у сфері культури та мистецтва. Також вказано теоретичні основи сучасного маркетингу образотворчого мистецтва та шляхи практичного їх утілення.

Отже, проведені дослідження дали можливість стверджувати, що артринок України перебуває на початковій стадії розвитку, але має великі перспективи в близькому майбутньому. На українському артринку працюють багато талановитих митців, про роботи яких, на жаль, мало відомо у світі. Для популяризації на світових та вітчизняних артринках українських митців необхідно задіяти ефективні маркетингові інструменти. Найбільш оптимальним, на нашу думку, буде індивідуальний маркетинг. Наголосимо, що наше концептуальне бачення маркетингу в артсередовищі базується на поєднанні зусиль для одночасного просування культурного продукту та популяризації автора.

Література

1. Акімов Д. І. Арт-ринки та арт-продукти у структурі маркетингу мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 70–76.
2. Федулова Л. І., Ємельяненко Л. М. Інвестування в цифрову економіку: глобальні тенденції та практика України. *Економіка та держава*. 2020. № 4. С. 6–13.
3. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок. Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 2. С. 49–53.
4. Філіна Т. В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 77–86.
5. Бурнашов І. Від галерей до аукціонів: вітчизняні художники у просторі сучасного арт-ринку. Київ : Міністерство культури України; Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого; Інформаційний центр з питань культури та мистецтва, 2017. Вип. 4/6. 45 с.
6. Давимука С., Федулова Л. Артринок в економічній системі держави та регіонів. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*. 2020. Вип. 2 (142). С. 3–10.
7. Момот Т. Арт-ринок. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Арт-ринок> (дата звернення: 13.12.2022).

8. Русаков С. Феномен арт-ринку як проблема сучасної культурології. *Культурологічна думка*. 2019. Т. 16, № 2. С. 175–183.

9. Яким є арт-ринок в Україні та чим він відрізняється від світового. Пояснюють експерти. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/09/20/238261/> (дата звернення: 02.01.2023).

10. Про прийняття за основу проекту Закону України про національний культурний продукт: Постанова Верховної Ради України. 2011. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3517-VI#Text> (дата звернення: 02.01.2023).

11. Захарченко В. І. Інноваційний менеджмент: теорія і практика в умовах трансформації економіки: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 448 с.

12. Москаленко В. А. Особливості організації маркетингу в наукомістких галузях. *Економіка та суспільство*. 2017. № 13. URL: <http://economyandsociety.in.ua> (дата звернення: 01.03.2023).

13. Москаленко В. А., Рябченко І. С. Інновації як об'єкт маркетингу. *Ефективна економіка*. 2021. № 8. DOI: 10.32702/2307-2105-2021.8.96.

References

1. Akimov D. (2020). Art markets and art products in the art marketing structure. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 70-76 [in Ukrainian].

2. Fedulova L.I., Emelianenko L.M. (2020) Investing in the digital economy: global trends and the practice of Ukraine. *Economy and the state*, 4, 6-13 [in Ukrainian].

3. Bezugla R. (2021) The artist's brand and the art market. *Modern system of values in art. Art culture. Actual problems*. 17 (2), 49-53 [in Ukrainian].

4. Filina T.V. (2019) Marketing component of cultural product promotion. *Issues of cultural studies*, 35, 77-86 [in Ukrainian].

5. Burnashov I. (2017) From galleries to auctions: domestic artists in the space of the modern art

market. Kyiv: Ministry of Culture of Ukraine. National Library of Ukraine named after Yaroslav the Wise. Information Center of Culture and Arts, 4/6, 45 p. [in Ukrainian].

6. Davymuka S., Fedulova L. (2020) Art market in the economic system of the state and regions. *Socio-economic problems of the modern period of Ukraine*. 2 (142). 3-10 [in Ukrainian].

7. Momot T. Art market. *Great Ukrainian encyclopedia*. URL: <https://vue.gov.ua/Арт-ринок> [in Ukrainian].

8. Rusakov S. (2019) The phenomenon of the art market as a problem of modern cultural studies. 16 (2). 175–183 [in Ukrainian].

9. What is the art market in Ukraine and how does it differ from the world market. Experts explain. *Ukrainian Pravda*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/09/20/238261/> [in Ukrainian].

10. Resolution of the Verkhovna Rada of Ukraine "On adoption as a basis of the draft Law of Ukraine on the National Cultural Product". 2011. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3517-VI#Text> [in Ukrainian].

11. Zakharchenko V. I. (2012) Innovative management: theory and practice in the conditions of transformation of the economy: training. manual Kyiv: Center for Educational Literature, 448 p. [in Ukrainian].

12. Moskalenko V. A. (2017) Peculiarities of marketing organisation in science-intensive industries. *Economy and society*, 13, URL: <http://economyandsociety.in.ua> [in Ukrainian].

13. Moskalenko V. A., Ryabchenko I. S. (2021) Innovations as an object of marketing. *Efficient economy*, 8, URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=9163> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023*

Цитування:

Бардік М. А. Варіативність візантійської художньої традиції в храмовому живописі Києво-Печерської лаври 1890–1910-х. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 26–32.

Bardik M. (2023). Variations in the Byzantine Artistic Tradition in Kyiv-Pechersk Lavra Churches' Painting in 1890–1910s. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 26–32 [in English].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»
<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>
mb30@i.ua

ВАРІАТИВНІСТЬ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ В ХРАМОВОМУ ЖИВОПИСІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ 1890–1910-х

Мета статті – дослідити втілення візантійської мистецької традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври в 1890-х – 1910-х рр. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна**. Виявлено ослаблення у використанні візантійської мистецької спадщини в монументальному живописі церков Києво-Печерської лаври. Простежено трансформацію від системного використання візантійських орнаментів, символіки золота у Великій церкві (Успенському соборі) наприкінці XIX ст. до фрагментів візантійських композицій в орнаментах у стилі модерн, а також декоративності золотого тла в церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезній церкві) на початку XX ст. Доведено некоректність вживання терміна «неовізантійський стиль» до живопису Великої церкви. Уведено в науковий обіг архівні дані, на основі яких зроблені висновки. По-перше, висвітлено алгоритм створення орнаментів і золотого тла як основи візантійської мистецької традиції. По-друге, уточнено авторство й датування розписів Великої церкви. По-третє, визначено, що відмова від візантійської традиції на користь стилю модерн у Трапезній церкві відбулась у 1902 р. разом зі зміною художників. Акцентовано на значенні підготовчих ескізів і розписів Великої церкви для створення композицій Трапезної церкви. **Висновки**. Києво-Печерська лавра не мала можливості повернутися до візантійської традиції в техніці монументального живопису, до техніки мозаїки та фрески. У живописі Великої церкви (Успенському соборі), а також церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезної церкви) візантійська традиція були реалізована переважно в декоративних елементах – у візантійських орнаментах і золотому тлі композицій. В обох храмах тематико-сюжетні лінії художники реалізовували в традиції пізнього академізму. Автором розписів у Великій церкві поряд із В. Верещагіним був В. Фартусов. Розписи датовано 1897–1901 рр. У декорі Трапезної церкви перехід до стилю модерн почався в 1902 р. В орнаментах Трапезної наявні елементи національних (українських) мотивів і фрагменти візантійських орнаментів. Підготовчі ескізи та розписи Великої церкви були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви й палати.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, сакральний монументальний живопис, український живопис, візантійське мистецтво, академізм, стиль модерн, Києво-Печерська лавра, Велика церква, Успенський собор, церква Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою, Трапезна церква.

Bardik Maryna, Candidate in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of History and Archaeology, National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"

Variations in the Byzantine Artistic Tradition in Kyiv-Pechersk Lavra Churches' Painting in 1890s – 1910s

The purpose of the article is to study the embodiment of the Byzantine artistic tradition in the monumental painting of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1890s – 1910s. **The research methodology** is based on historical, cultural, and art historical analysis. **Scientific novelty**. The article reveals a weakening in the use of the Byzantine artistic heritage in the monumental painting of the churches in the Kyiv-Pechersk Lavra. The transformation from the systematic use of Byzantine ornaments and the symbolism of gold in the Great Church (the Dormition Cathedral) in the late 19th century to fragments of Byzantine compositions in Art Nouveau ornaments have been traced. The decorative golden background in the Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (the Refectory Church) in the early 20th century has been explored. The use of the term "Neo-Byzantine style" for the painting of the Great Church is proved to be incorrect. The author made the following conclusions on the basis of archival information introduced into scientific circulation. Firstly, the algorithm of creating ornaments and a golden background as the basis of the Byzantine artistic tradition has been observed. Secondly, the authorship and dating of paintings of the Great Church have been clarified. Thirdly, it is determined that the rejection of the Byzantine tradition in favour of the Art Nouveau style in the

Refectory Church took place in 1902, along with the change of artists. The significance of preparatory sketches and paintings of the Great Church for the creation of the compositions of the Refectory Church has been emphasised. **Conclusions.** The Kyiv-Pechersk Lavra did not have the opportunity to return to the Byzantine tradition in the technique of monumantal painting, namely to the technique of mosaics and frescoes. In the paintings of the Great Church (the Dormition Cathedral) and the Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (the Refectory Church) the Byzantine tradition was realised mainly in decorative elements, namely in ornaments and the golden background of compositions. In both churches, the artists implemented thematic and narrative lines in the tradition of late academicism. Along with V. Vereshchagin, V. Fartusov was the author of the paintings in the Great Church. The paintings date from 1897 to 1901. The transition to the Art Nouveau style in the decor of the Refectory Church began in 1902. The ornaments of the Refectory contain elements of national (Ukrainian) motifs and fragments of Byzantine ornaments. The preparatory sketches and paintings of the Great Church served as the pictorial basis for the compositions of the Refectory Church and the Chamber.

Key words: sacral culture, Orthodoxy, sacral monumental painting, Ukrainian painting, Byzantine art, academicism, Art Nouveau style, Kyiv-Pechersk Lavra, Great Church, Dormition Cathedral, Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber, Refectory Church.

Актуальність теми дослідження. Надбання візантійського сакрального мистецтва отримали сприятливі умови для розвитку на теренах Печерського монастиря. У храмовому живописі то були мозаїчні та фрескові зображення, які прикрасили Велику Печерську церкву (Успенський собор). Тепер їхні малі фрагменти залишилися у вигляді музейних предметів. Невеликі фрагменти фрескового розпису можна побачити в місцях розчищення барокового живопису Троїцької Надбрамної церкви. У 1908 р. до складу Києво-Печерської лаври перейшла церква Спаса на Берестові, її давньоруську фреску «Чудесний лов риби» реставратори відкрили в 1970 р. Таким ми бачимо живопис XI–XII ст. Печерського монастиря.

Створені грецькими художниками за участі художників давньоруських (з них відомий Аліпій) мозаїчні та фрескові зображення у Великій Печерській церкві безуспішно шукали ще під час ремонтних робіт, розпочатих у 1880-х. Проте 900-літній ювілей хрещення Давньої Русі (1888) наштовхнув на думку художнім чином повернути Велику церкву в давні часи. Сучасний відвідувач Лаври помітить зв'язок із Візантією аж ніяк не в Успенському соборі, нещодавно відбудованому й розписаному в дусі XVIII ст., а в сусідній з ним церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезній церкві). Її вислий купол, як спогад про Софію Константинопольську, невисокий мармуровий іконостас на зразок візантійських низьких іконостасів являють собою ремінісценцію храмів Візантії. Утім живопис, навпаки, не залишає сумнівів про час свого створення – початок XX ст., коли популярним у європейському мистецтві був стиль модерн. В оману не вводить навіть очевидне запозичення окремих орнаментальних композицій у

Трапезній палаті, зокрема з мавзолею Галли Плацидії в Равенні (V ст.). Тому питання втілення візантійської традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври на межі XIX–XX ст. є актуальним і потребує ретельного вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. Цікаві відомості про причину радикальної зміни в живописному оздобленні Великої Печерської церкви навів М. Петров. Дві комісії (1886), які склалися з представників науки, мистецтва, архітектури та церкви, наполегливо рекомендували старий живопис збити й оздобити Велику Успенську церкву живописом в дусі церков XI–XII ст. Давньої Русі та Візантії, прикрасити мозаїками й фресками [1, 586–587]. М. Петров був учасником комісій, які інспектували в 1898–1900 рр. живопис, створений за новою програмою. Окремо він зазначив вірність візантійським зразкам написаних орнаментів, що зі свого боку підтвердив відомий у царині церковної археології фахівець М. Покровський [2, 286–287]. З усвідомленням важливості події, яка відбулась на його очах, А. Савенко стисло й водночас змістовно описав обставини створення та основні композиції нової живописної декорації Великої церкви. Особливу увагу автор приділив декоративним деталям, що асоціювалися з візантійським мистецтвом: золоте тло композицій у низці компартиментів і візантійські орнаменти, ескізи яких затверджували окремо [3, 12–22]. Ґрунтуючись на описі А. Савенка, сучасні науковці, серед яких О. Сіткарьова (2000; 2018), О. Крайня (2002), Ю. Коренюк (2011), М. Орленко (2015), згадували наявність золотого тла й візантійських орнаментів у розписах Успенського собору кінця XIX ст.

Перебіг подій, пов'язаних із невдалими спробами виготовити для Успенського храму

іконостас на зразок візантійських, виготовленням іконостаса, ікон для Трапезної церкви, а також виконання розписів у Трапезній церкві й палаті на початку XX ст., виклав у своїх наукових розробках В. Шиденко. Наведена ним інформація щодо настінного живопису Трапезної була важливою з погляду авторства, зокрема, було вказано, хто з художників і за яку плату робив розбивку стін, писав сюжетні, орнаментальні композиції, ікони [5, 140–241]. Аналіз орнаментів Трапезної церкви й палати з погляду їхньої приналежності до модерну проводила О. Пітателева. Вона зазначала, що на золотому тлі були написані зображення у вівтарній частині церкви, у палаті, і це тло, на її думку, асоціювалося з екраном та кулісою [5]. Подібні асоціації, безумовно, пов'язували стінопис Трапезної саме з декоративністю мистецтва стилю модерн.

З огляду на первісно поставлену мету досягти візантійського першоджерела в художньому вирішенні Великої Успенської і Трапезної церков, відкритим залишається питання, якою мірою була реалізована візантійська художня традиція в їхньому настінному живописі на межі XIX–XX ст.

Мета статті – дослідити втілення візантійської мистецької традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври в 1890–1910-х рр.

Виклад основного матеріалу. Висловлена в 1886 р. думка створити візантійське, точніше візантійсько-давньоруське, живописне оздоблення для Великої церкви була амбітною, романтичною у своїй любові до сивої давнини. Її реалізація потребувала зусиль майже героїчних, у дусі подвигів, якими рясніє середньовічна література. Виготовити мозаїчні зображення для головного вівтаря і центрального купола, розписати храм у техніці *alfresco* було завданням технічно складним і фінансово витратним. Виготовлення мозаїки було розвинутим в Італії, у деяких європейських містах існували мозаїчні майстерні. У той час найбільш поширеним був римський спосіб набору мозаїчних композицій, який давав змогу точно відтворювати підготовчі ескізи. Цей спосіб якнайкраще задовольнив би художників, яким належало оздобити Велику Успенську церкву Лаври. Василь Петрович Верещагін, художник, який виконував розписи, керував живописними роботами, попередньо виготовив серію підготовчих ескізів. Вони були закінченими творами, які затверджував Духовний Собор Лаври і які ретельно переводили на стіни.

Ескізи В. Верещагіна ідеально могли бути переведені в мозаїчну техніку.

Оздобити весь інтер'єр головного об'єму Успенського храму мозаїкою було нереально, з огляду на велику вартість робіт, відсутність мозаїчної майстерні в Києві, тривалий термін виконання – і Лавра на довгі роки (десятиліття) втратила для богослужінь свій головний храм. Для досягнення візуального враження фрескового живопису на межі XIX–XX ст. застосовували фарбу Keim, але в українському мистецтві її ще не використовували. Тому від думки про технічне втілення візантійської мистецької традиції довелося відмовитись, і нові розписи Великої церкви виконали в олійній техніці, поширеній у той час в українському сакральному живописі.

У візантійських художників мозаїчна та фрескова техніка була засобом виразності особливого художнього стилю. Його пластична мова формувалася століттями і викристалізувалась в образотворчий канон. Художники, які розписували наприкінці XIX ст., на відміну від своїх попередників XI ст., використовували інші засоби виразності, засоби академічного живопису, при цьому майстерно виконуючи композиції з урахуванням висоти й викривлення архітектурних поверхонь. Такі композиції, виконані навіть у мозаїчній техніці, залишалися б у традиції пізнього академічного живопису.

Художники пішли іншим шляхом. Василь Петрович Верещагін, Семен Миколайович Лазарєв-Станищев, Віктор Дормидонтович Фартусов, а також їхні колеги живописці та майстри, які працювали над розписами інтер'єру Успенського храму, втілили візантійську традицію в декоративний спосіб. Візуальним зв'язком з візантійським сакральним живописом стали численні орнаменти, запозичені з творів візантійського мистецтва або створені (доопрацьовані) на їхній основі. І звичайно, асоціацію з візантійськими мозаїками створювало золоте тло, на якому написали композиції в низці компартиментів Великої Успенської церкви.

Такий підхід ішов у руслі історизму – поширеній тенденції в архітектурі та образотворчому мистецтві. Використання візантійської архітектурної спадщини отримало назву «неовізантійського стилю» в архітектурі. У Великій церкві не було цілісної стилізації і застосовувати до її розписів термін «неовізантійський стиль» було б некоректним; це був академічний живопис із візантійськими декоративними елементами.

Окремо зауважимо, що в програмі розписів Великої церкви, автором якої був київський митрополит Іоанникій (Руднєв), було здійснено повернення до первинної декорації центрального купола й апсиди головного вівтаря. У них, як і в XI ст., були написані відповідно Христос Пантократор і Богородиця. Зображення апостолів у простінках барабана купола, євангелістів на парусах, «Таємної вечери» в головному вівтарі було і в попередній, і новій декорації, утім змінилася образотворча мова цих зображень.

Утілення візантійської традиції через орнаментику та золоте тло художники виконували як окреме завдання, на що проливають світло виявлені нами архівні документи з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ). Це – копії договору Лаври з академіком архітектури С. Лазарєвим-Станицевим від 2 липня 1894 р. [6, арк. 1–4, 5–7]. Він брав на себе обов'язок протягом п'яти років після отримання Духовним Собором затвердженого загального проєкту розпису Великої церкви бути відповідальним за ґрунтування та розбивку стін під живопис, розробку ескізів орнаментів і їхнє виконання в храмі згідно із затвердженим проєктом та попереднім кошторисом. С. Лазарєв-Станицев мав виконати малюнки стін з орнаментами в 1/8 натурального розміру в кольорі для керівництва майстрам, шаблони всіх орнаментів у натуральному розмірі в контурах для виконання на стінах і склепіннях. У випадку необхідності виконання додаткових робіт (нові сходи, криласи, амвони, кіоти, крісла) він мав надати первісні малюнки для утвердження Духовному Собору і Комісії з реставрації Великої Печерської церкви та слідкувати за цими роботами. Обумовлювалось, що роботи могли виконуватися Лаврою в господарський спосіб або здані підряднику. На час відсутності академіка нагляд за роботами виконував його помічник (ним був художник Георгій Іванович Попов). С. Лазарєв-Станицев відповідав за підготовку архітектурних поверхонь для розпису, надавав розміри згідно з проєктом під час розширення вікон та влаштування карнизів (архітектура верхнього ярусу храму набула деяких змін).

Виявлені документальні свідчення проливають світло на техніку й технологію виконання золотих фонів та орнаментів. Маємо на увазі цікаві відомості, зафіксовані в копії договору від 12 вересня 1896 р. з академіком живопису Віктором Дормидонтовичем

Фартусовим [6, арк. 12–15]. Художник зобов'язувався виконати роботи з розпису орнаментальним живописом, підготовки та фарбування стін під олійний живопис згідно з проєктом розпису Великої церкви В. Верещагіна та С. Лазарєва-Станицева (який, до речі, затвердили в 1894 р.). В. Фартусов мав провести комплекс робіт: на стінах, в арках, куполах і склепіннях протерти тиньк, згладити шорсткості, після очищення від пилу прооліти теплою вареною олією поверхні до повного просочування тиньку, зашпаклювати олійним ґрунтом, очистити пемзою з водою, пофарбувати й розтушувати два рази (кращого сорту білилами і вказаним кольором). Розбити місця під живопис та орнаменти; написати орнаменти олією з воскомастикою (глютенем) у візантійському стилі за розпорядженням С. Лазарєва-Станицева; згідно з проєктом орнаменти писати по золотому фону або з позолотою орнаментів по гольдфарбі. В. Фартусов зобов'язувався провести роботи зі своїми орнаментальними живописцями й іншими робочими. Художник зазначав: «Орнаментальні роботи мають виконуватися у технічному відношенні, згідно з наданим мною зразком, який буде зберігатися в Духовному Соборі Лаври (зберігатися у живописній школі)» [6, арк. 12 зв.]. У договорі також йшлося про низку технічних питань, наприклад про надання золота Духовним Собором. Роботи мали розпочати 2 жовтня 1896 р. і повністю завершити через два роки.

Восени та взимку 1896 р. В. Фартусов із помічниками виконував роботи зі встановлення риштувань, підготовки архітектурних поверхонь під розписи. Наступного, 1897 р., він написав фони для композицій та орнаменти. В. Фартусов, отже, поряд із В. Верещагіним є автором розписів.

Фотографії, скляні негативи світлин підготовчих ескізів і розписів зберігаються в колекції НЗКПЛ. Композиції містили написи (що зафіксовано в негативах і на фотографіях), тому для визначення зображених сюжетів або персонажів достатньо прочитати супровідний текст. Уведені архівні дані надають змогу уточнити датування.

Відомо, що ескізи композицій, які підготував В. Верещагін, Духовний Собор Лаври почав затверджувати в 1898 р., основні живописні роботи були закінчені в листопаді 1900 р. [2, 279], тому в публікаціях трапляється таке датування живопису: 1898–1900 рр. Проте, як ми пересвідчилися, у 1897 р. В. Фартусов написав фони композицій та орнаменти, які є невід'ємною частиною розписів. Тому

основний комплекс настінного живопису Великої церкви слід датувати 1897–1900 рр. Додатково зазначимо, що В. Фартусов до освячення Великої церкви 6 серпня 1901 р. розписав вхідний тамбур і ходи на хори [3, 28].

Коли тривали живописні роботи у Великій церкві, неподалік від неї на місці занепакої Трапезної XVIII ст. звели нову церкву Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою. В її архітектурному об'ємі, основаному на візантійській стилізації, органічним був би живопис, пронизаний пам'яттю храмів Візантії. Можна було б скористатися попереднім досвідом, використовуючи ту саму олійну техніку, оздобити зображення орнаментами у візантійському стилі, широко застосувати золоте тло.

Золоті фони *de facto* використані в стінописі вівтарної частини храму, їхня присутність у самій церкві не домінує. Утім золото активно наявне в Трапезній палаті, перетворюючи рослинні (не візантійські) орнаменти, пейзажі на рівноправний елемент усього розпису поряд із зображеннями Христа, Богородиці, ангельського світу, апостолів, преподобних отців Печерських. І така рівноправність є типовою ознакою стилю модерн і суперечить візантійській традиції.

Постає питання про нестворення (!) орнаменту у візантійському стилі в Трапезній церкві. Відповідь на нього знаходимо в архівних джерелах. Збереглась копія договору, укладеного в січні 1902 р. між Лаврою і В. Фартусовим [6, арк. 28–29]. Художникові доручали виконання орнаментів у русько-візантійському стилі ретельно, міцно та художньо на стінах й арках Трапезної церкви і палати за створеним ним і затвердженим Духовним Собором проєктом і пробами на місці. Художник мав виконати підготовку й розбивку стін під увесь живопис, виконати ескізи орнаментів в 1/8 їхнього натурального розміру, зробити шаблони орнаментів натурального розміру, підготувати архітектурні поверхні (види робіт такі ж, як і підготовчі роботи в Успенському храмі, зокрема фарбування фонів з обведенням у рами у вигляді фільонок), зробити розбивку стін під розпис загалом (орнаментів та інших живописних композицій). Усі ці роботи мали виконати під особистим наглядом В. Фартусова (або його помічника) його майстри. До підготовчих робіт мали приступити відразу, до орнаментальних – не пізніше квітня 1902 р. і завершити все до 1 серпня 1903 р.

Проаналізувавши архівні відомості [6, арк. 18, 20], можемо зробити висновок, що В. Фартусов почав виконувати контракт: провів підготовку стін для стінопису, зокрема прооліїв їх. Натомість Лавра віддала замовлення іншим митцям: розбивку стін під живопис і створення ескізів орнаментів було доручено виконати архітекторові Олексію Вікторовичу Щусєву, а підготувати стіни та написати орнаменти – художникові Андрію Афанасійовичу Лакову.

Ця подія стала поворотним пунктом і в живописі Трапезної, і Лаври. Візантійська мистецька традиція поступилася мистецтву ар нуво, або стилю модерн. Її використовували вже довільно.

Збереглися копії договору від 24 вересня 1902 р. з А. Лаковим про розпис орнаментами стін і склепінь Трапезної церкви та палати, їхню підготовку й детальну розбивку під орнаментальний розпис, підготовку шаблонів орнаментів у контурах [6, арк. 18–19, 20–23]. Художник мав написати орнаменти по готових детальних малюнках у кольорі, які склав архітектор О. В. Щусєв, під його керівництвом і наглядом. У договорі вказано роботи з підготовки архітектурних поверхонь під розпис. Орнаментальний розпис Трапезної церкви й палати планували завершити до 1 серпня 1905 р.

Орнаменти, які написав А. Лаков, насичені нестримною енергією росту, енергією земного життя. Рослини і квіти буяють, у квітучому розмаїтті є і каштанові гілки з білими свічками. Знамениті київські каштани... Національні мотиви, як і сила рослинних енергій, є проявом стильових ознак модерну.

Георгій Іванович Попов та Іван Сидорович Їжакевич, які написали богословські сюжети, працювали в руслі пізнього академічного живопису. У їхніх композиціях можна бачити прояви модерну, деякі елементи символізму.

У НЗКПЛ зберігаються копії договорів з Г. Поповим, зокрема на розпис Трапезної церкви і палати від 9 листопада 1902 р. [6, арк. 24–26]. Він мав написати на стінах і склепіннях 10 сюжетів складних і 5 одиночних (у ріст) священних зображень. Художник зобов'язувався написати зображення на вказаних Духовним Собором місцях «у строго церковному стилі за [його] та ухваленим Духовним Собором ескізами» [2, арк. 24]. Обумовлювалося, що заміна зображень іншими або інші зміни в ухвалених ескізах були можливі тільки з дозволу Духовного Собору. Позолоту фонів, вінців та написів у зображеннях, надання золота забезпечувала

Лавра. У договорі докладно прописані інші моменти організації робочого процесу (фарби, риштування тощо). Визначалося, що ескізи зображень, які створив Г. Попов, після їхнього виконання залишаються за ним, а Лавра мала право для себе зробити з них фотографічні копії [6, арк. 25].

В архіві НЗКПЛ є копія договору з Г. Поповим на написання 24 ікон від 20 жовтня 1907 р. [6, арк. 27–27 зв.]. Згадка про договір на написання ікон, але без посилань на документи, є в праці В. Шиденка [4, 238]. У договорі художник до 1 липня 1908 р. зобов'язувався написати для нового іконостаса Трапезної церкви ікони, які мали бути «виконані цілком художньо, у строго-церковному стилі, за попередньо ухваленими Духовним Собором ескізами» [6, арк. 27]. Дошки для ікон забезпечувала Лавра, а фарби – Г. Попов. Розміри ікон повинні були відповідати ескізу нового іконостаса, який зробив О. В. Щусєв, а розпорядження на розміщення ікон в іконостасі надавав Духовний Собор. Ескізи ікон були власністю художника, Лаврі ж надавали право зробити для себе фотографічні копії з них [6, арк. 27].

Додатково зауважимо, що договори художників із Духовним Собором Києво-Печерської лаври містили низку спільних положень. Це – пункти про суму та порядок оплати праці після здачі її Духовному Собору, дії Лаври на випадок обставин, коли художник не міг виконати контракт, у разі смерті художника. Художники мали право рекомендувати майстрів та умови їхньої роботи, що розглядали й затверджували Духовний Собор і Комісія; Духовний Собор, відповідно, мав право запросити інших майстрів. Обумовлювали питання забезпечення матеріалами (які постачали художники, а які – Лавра: фарби, золото, риштування та ін.), надання Лаврою житла. До робіт допускали тільки осіб християнського віросповідання. Така вимога була мудрою, оскільки оздоблення храмів Києво-Печерської лаври, православної святині, мали виконувати зі щирою душею, і це мало стати для художників, майстрів «справою життя». Була обумовлена й благопристойна поведінка (зокрема заборонялося палити).

У живописній школі Лаври зберігались орнаментальні зразки для настінного живопису Великої церкви. З них у лаврській фотомайстерні могли зробити копії – звідси походження скляних негативів із фондової збірки НЗКПЛ (КПЛ-Н-2195, 2244) з фотознімками аркушів проекту розписів, складеному в 1896 р. С. Лазарєвим-Станищевим.

Відомо, що ескізи композицій, виконані В. Верещагіним і затверджені у травні 1898 р. Духовним Собором, також були передані начальнику живописної та іконописної майстерень Лаври. Отже, підготовчі ескізи розписів Успенського храму та його настінні живописні композиції були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви і палати, передусім на спільну тематику, зокрема для сюжетів Христологічного циклу в Трапезній церкві й образів преподобних отців Печерських у Трапезній палаті, які писав І. Їжакевич. Вплив розписів В. Верещагіна простежуємо й у настінному живописі його помічника Г. Попова в Трапезній церкві.

Загалом стилізації візантійського живопису в Трапезній церкві та палаті не відбулось. І навіть запозичення окремих композицій з візантійських мозаїк, фрагментарно введених в орнаментуку Трапезної палати, виявляють довільне ставлення до мистецької спадщини Візантії.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що виявлено ослаблення у використанні візантійської мистецької спадщини в монументальному живописі церков Києво-Печерської лаври. Простежено трансформацію від системного використання візантійських орнаментів, символіки золота у Великій церкві (Успенському соборі) наприкінці XIX ст. до фрагментів візантійських композицій в орнаментах у стилі модерн, а також декоративності золотого тла в церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (у Трапезній церкві) на початку XX ст. Доведено некоректність вживання терміна «неовізантійський стиль» до живопису Великої церкви. Уведено в науковий обіг архівні дані, на основі яких зроблено висновки. По-перше, висвітлено алгоритм створення орнаментів і золотого тла як основи візантійської мистецької традиції. По-друге, уточнено авторство й датування розписів Великої церкви. По-третє, визначено, що відмова від візантійської традиції на користь стилю модерн у Трапезній церкві відбулась у 1902 р. разом зі зміною художників. Акцентовано на значенні підготовчих ескізів і розписів Великої церкви для створення композицій Трапезної церкви.

Висновки. Києво-Печерська лавра не мала можливості повернутися до візантійської традиції в техніці монументального живопису, до техніки мозаїки та фрески. У живописі Великої церкви (Успенському соборі), а також церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезної

церкви) візантійська традиція були реалізована здебільшого в декоративних елементах – у візантійських орнаментах і золотому тлі композицій. В обох храмах тематико-сюжетні лінії художники реалізовували в традиції пізнього академізму. Автором розписів у Великій церкві поряд із В. Верещагіним був В. Фартусов. Розписи датовано 1897–1901 рр. У декорі Трапезної церкви перехід до стилю модерн почався в 1902 р. В орнаментах Трапезної наявні елементи національних (українських) мотивів і фрагменти візантійських орнаментів. Підготовчі ескізи та розписи Великої церкви були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви й палати.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610, № 5. С. 40–70.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской Духовной Академии*. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.
4. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). Київ : НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 254 с.

5. Пітателєва О. Лаврський модерн. Орнаменти Трапезної церкви і палати : альбом. Київ : Софія, 2014. 144 с.

6. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». *Група зберігання «Архів»*. КПЛ-А-402. 1894–1907. 29 арк.

References

1. Petrov, N. (1900). On the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 4, 579–610; 5, 40–70 [in Russian].
2. Petrov, N. (1901). On the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 2, 277–286 [in Russian].
3. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko [in Russian].
4. Shydenko, V. A. (2008). Selected works on the history of the Kyiv-Pechersk Lavra. Kyiv: NKPIKZ, Feniks [in Russian].
5. Pitatelieva, O. (2014). Art Nouveau of Lavra. Ornamentation of the Refectory and the Refectory Church. Album. Kyiv: Sofiia [in Ukrainian, in Russian, in English].
6. National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". Records. KPL-A-402 (1894–1907) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2023
Отримано після доопрацювання 22.05.2023
Прийнято до друку 29.05.2023

УДК 75.036.2:7.071.1

Цитування:

Бражнік О. В. Вплив творчої особистості на результати професійного та академічного живописного пленеру. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 33–38.

Brazhnik O. (2023). Influence of Creative Personality on the Results of Professional and Academic Plein Air. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 33–38 [in Ukrainian].

Бражнік Олена Владиславівна,

доцент, доцент кафедри
образотворчого мистецтва

Київського університету
імені Бориса Грінченка,

заслужений художник України

<https://orcid.org/0009-0008-0778-1184>

o.brazhnik@kubg.edu.ua

ВПЛИВ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НА РЕЗУЛЬТАТИ ПРОФЕСІЙНОГО ТА АКАДЕМІЧНОГО ЖИВОПИСНОГО ПЛЕНЕРУ

Мета роботи – розгляд вагомій ролі діяльності визначних творчих особистостей на результати професійного та академічного живописного пленеру, аналіз педагогічно-мистецького досвіду як важливого фактору розвитку творчих особистостей. **Методологія дослідження** полягає в застосованні загальнологічних методів пізнання, а саме: аналізу, синтезу та індукції. У результаті вдалося всебічно вивчити предмет дослідження та поєднати виокремлені частини проблеми в єдине ціле. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні впливу творчої особистості на результати професійного й академічного живописного пленеру, в обґрунтуванні використання в сучасному освітньому процесі педагогічного досвіду видатного майстра архітектурного пейзажу, заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Івановича Химича. **Висновки.** Завдяки привертанню уваги до традицій світової та вітчизняної школи пленерного живопису виникають умови для розвитку й підвищення загальнокультурного рівня учасників живописного пленеру, вдосконалюються їх професійні навички та вміння, прищеплюється відповідальне та дбайливе ставлення до власної творчості, відбувається формування активної творчої особистості, яка здатна до самореалізації.

Ключові слова: живописний пленер, академічна навчальна практика, творчі особистості, національні художньо-педагогічні традиції, практичний досвід, художній образ, імпресіонізм, творче натхнення.

Brazhnik Olena, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

Influence of Creative Personality on the Results of Professional and Academic Plein Air

The purpose of the article is to consider the significant role of the activities of prominent creative personalities on the results of professional and academic plein air. The analysis of pedagogical and artistic experience as an important factor in the development of creative personalities. **The research methodology** is based on the use of general logical methods of cognition, namely, analysis, synthesis, and induction. Thus, it was possible to comprehensively study the subject of research and combine the identified parts of the problem into a single whole. **The scientific novelty** of the work lies in the generalisation of the influence of a creative personality on the results of professional and academic plein air. The use of the pedagogical experience of the outstanding master of architectural landscape, Honoured Artist of Ukraine, Professor Yurii Khymych in the modern educational process. **Conclusions.** Drawing attention to the traditions of the world and national school of plein air painting creates conditions for the development and improvement of the general cultural level of the participants of the plein air, improves their professional skills and abilities, instils a responsible and caring attitude to their own creativity, and forms an active creative personality capable of self-realisation.

Key words: plein air painting, academic educational practice, creative personalities, national artistic and pedagogical traditions, practical experience, artistic image, impressionism, creative inspiration.

Актуальністю теми дослідження є стимулююча роль видатної творчої особистості в розкритті потенціалу майбутнього художника під час живописної пленерної практики на основі поєднання набутих теоретичних знань з практичним умінням. Виявляється, що успіх у навчанні напряму пов'язаний з відповідальним та

дбайливим відношенням до учнів художника-педагога. Його власний творчий і педагогічний досвід сприяє засвоєнню навичок «швидкого» рисунку, закладає розуміння основ пейзажного живопису, надихає на пошуки оптимальної композиції, цікавого ракурсу, виразного тону та кольорового рішення та художнього образу.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільш цікаві дослідження впливу творчої особистості на результати професійного та академічного живописного пленеру належать В. Міллеру [5], Д. Вайльденштейну [11;12], С. Паппворт [6], А. Філіпенко [7], К. Генріху [10] та ін. Для творчої людини є важливими враження від нових місць. Клод Моне навіть службу в Алжирі сприймав як ще одну захопливу творчу пригоду [6, 9]. Відвідання маєтку, в якому Клод Моне працював на протязі 40 років, надихнуло Данієля Вайльденштейна (Daniel Wildenstein) на видання альбому творів художника [11], що в свою чергу розширило коло шанувальників творчості Моне та сприяло популярності арт-турів на північ Франції в Живерні. В іншій роботі Д. Вайльденштейн звертає увагу на феномен створення художником рукотворного пленерного простору «під себе», за власними уподобаннями [12, 19]. На думку А. Філіпенко стає актуальною організація пленеру для художньо-педагогічної підготовки майбутніх вчителів [7, 142].

Мета дослідження – розгляд вагомості ролі діяльності визначних творчих особистостей на результати професійного та академічного живописного пленеру. Аналіз педагогічно-мистецького досвіду як важливого фактору розвитку творчих особистостей.

Виклад основного матеріалу. Пленерний живопис в художній мистецькій освіті має свою історію та особливості розвитку, що зумовлено культурним узвичаєнням та своєрідністю буття різних народів. Безумовно, найбільш відомим представником світового пленерного живопису

є Клод Моне. Але й нам теж є чим пишатися. Ми, навіть, можемо узагальнювати здобутки минулого та говорити про національні художньо-мистецькі та педагогічні традиції. Використання історичного творчо-педагогічного досвіду є важливим фактором розвитку творчих особистостей. У плеяді талановитих майстрів живопису і, водночас, відповідальних, дбайливих педагогів, справжніх наставників молоді і провідників української школи живопису (Ф. Кричевський, С. Григор'єв, О. Лопухов, В. Зарецький, Т. Яблонська й ін.) помітне місце займає видатний майстер архітектурного пейзажу, заслужений діяч мистецтв України, професор Юрій Іванович Химич (1928–2003).

Багато років поспіль (1964–1985) Юрій Іванович Химич разом з студентами Київського інженерно-будівельного інституту виїжджав в різні міста України на пленерну навчально-творчу практику. Своїми настановами та власним прикладом митець доводив, що живописний пленер, який передбачає закріплення навичок з фахових академічних дисциплін, надає необхідні вміння задля створення справжнього художнього твору, розширює кругозір та дає змогу ознайомитись з витворами мистецтва і архітектури різних епох та стилів тих міст та регіонів де саме відбувається практика. Методичні рекомендації Ю. Химича і досі допомагають початківцям поєднати набуті теоретичні знання з практичним умінням. Дуже повчальними є його збірки з власними замальовками архітектурних пам'яток, що наочно втілюють педагогічні напрацювання художника [2;3].

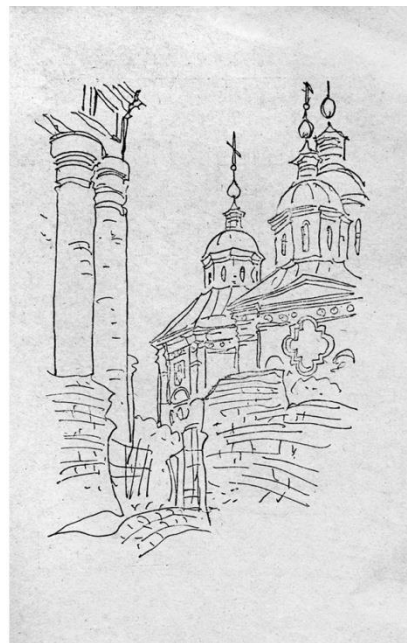
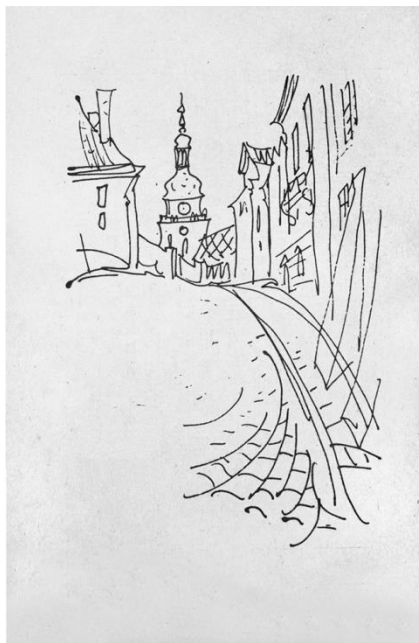


Рис. 1. Химич Ю. І. Начерки архітектурних пам'яток

Ці ілюстровані методичні вказівки з проведення живописної практики задумані як своєрідні путівники по місцях на які варто звернути увагу під час пленеру. Майстерними лінійними малюнками відмічені пам'ятки, що заслуговують на увагу задля виконання учбового етюду. Дбайливий педагог, завжди наголошував на необхідності роботи з багатьма варіантами натурних ескізів в пошуках оптимальної композиції, цікавого ракурсу, виразного тонового та кольорового рішення. Під час виконання замальовок архітектурних пейзажів, наполягав на дотримуванні пропорційних співвідношень зображуваних об'єктів, використанні законів лінійної перспективи і одночасно на пошуку виразності, оригінальної ритмічної композиції та цілісності завершеної роботи. Завжди міг переконати, що саме виконання начерків та швидких рисунків, зазвичай, сприяє вірному відчуттю пропорцій об'єктів, розвиває окомір і тренує руку. Завдяки академічній пленерній практиці, у студента починає з'являтися розуміння того, що рисунок і живопис, та взагалі будь-яка інша галузь образотворчого мистецтва – це завжди точний розрахунок та наполеглива праця, під час якої й виникає легкість виконання та творче натхнення.

Після проходження практики кращі роботи студентів Київського інженерно-будівельного інституту, зазвичай, експонувались на звітно-підсумковій виставці. Надалі набутий практичний досвід виконання начерків, замальовок та пленерних етюдів лаконічними засобами, що відповідають суті зображуваної форми, стає вирішальним як у створенні досконалого живописного твору так і вдалого дизайн-проекту. Роки навчання та пленерна практика з досвідченим наставником, що зумів прищепити своїм учням любов до мистецтва, становлять основу подальшого розвитку творчої особистості.

Безпосередньо прямий контакт з керівником пленеру зазвичай доповнюється захоплюючими розповідями про видатних майстрів пейзажного живопису та обговорення їх робіт, звертається увага на характерні живописні прийоми різних авторів.

В роки навчання (Київський інженерно-будівельний інститут, 1945–1950) серед своїх педагогів Ю. Химич особливо виділяв професора Михайла Ароновича Штейнберга. «Саме від Штейнберга я частково запозичив манеру, де лінія посідала велике місце. Акварелі вирішувалися у сполученні з вугіллям або ж з активним олівцем. Вже пізніше я бачив подібний підхід до зображення в роботах

Лангеря, Остроумової-Лебедевої, Добужинського, Бенуа, Білібіна і Лукомського. Цих художників я завжди дуже любив і навіть обожнював» [5, 202].

Отже, кожен митець, спираючись на традиції світового мистецтва, завжди виокремлює для себе за приклад вузьке коло творчих особистостей, що своїми здобутками надихають на творчі пошуки. Неможливо уявити світовий пленерний живопис без одного з засновників імпресіонізму – Клода Моне. Художник, так само як і всі інші початківці, розпочинав свій творчий шлях з звичайних аматорських малюнків, але завдяки нестримному покликанню спромігся дійти до вершин живописної майстерності. Його перші роботи склалися з серій характерних рисунків-шаржів, якими юнак дуже пишався і навіть не мріяв про живопис. Примхи долі звели його з Еженом Буденом, що став першим учителем для юного художника, людиною, що запропонувала майбутньому «творцю вражень» працювати на пленері (фр. *en plein air* – на відкритому повітрі). Одного разу журналіст запитав Моне про його студію, і Моне відповів: «Моя студія! Але у мене її ніколи не було, і я не розумію, як можна закритися в кімнаті працювати – може для рисування, але не для живопису» [9, 58]. Робота на пленері вплинула на відчуття художника, розкрила його природне обдарування – тонке сприйняття кольору. В безлічі відтінків, в спалахах контрастів і перебігу нюансів кольору, йому, ошелешеному побаченим, відкрилася краса природи. Надалі справою життя художника стає непереборне бажання відтворити своє особисте бачення природи, зафіксувати через заворожливі кольорові сполучення та ефекти перебіжний стан навколишнього світу, невловимість миттєвостей швидкозмінного життя. Кожна мить сходу сонця унікальна, але художнику вдається неймовірно – він пише неперевершений пейзаж з натури в порту Гавра «Уявлення. Схід сонця».

Під час подорожей до Англії Клод Моне з захопленням досліджує лондонські тумани, які відображає в циклі пейзажів «Міст Ватерлоо» (41 картина). Нарешті, в один з днів, йому вдається відтворити мить злиття неба з водою! Примарні, розпливчасті силуети моста з'явилися на полотні наче з нізвідки («Міст Ватерлоо. Ефект туману»). За рахунок різноманітних мазків, плавності тональних градацій, чарівній палітрі кольорових відтінків художник відтворює туманний серпанок, що розчиняє силуети, створює ефект течії ріки та неспішного руху барж. Чи був би саме так написаний художником лондонський цикл

робіт, якби він не ознайомився з творчістю Джона Констебля та Уільяма Тернера? Можна стверджувати, що ці видатні англійські пейзажисти надихнули на творчі пошуки Клода Моне та стали передумовою його становлення як художника-імпресіоніста. «Він чудувався картинами Констебля, сповненими чудового теплого світла, і творами Тернера, на яких усе небо кружляло так, як Моне і уявити досі не міг» [1, 15]. Отже, у безмежному колі мистецтва, на тлі спільної професії та уподобань, утворюється зв'язок видатних майстрів попередніх поколінь та тих, хто сьогодні опановує професію та відкриває нові творчі горизонти.

У своїй творчості Ю. Химич часто повертається до одного і того самого сюжету в пейзажі. І це не просто повтор – в різні пори року, в різні часи доби, з різним станом погоди, з повною зміною кольорової палітри, розкриваючи в кожному наступному творі нові грані художнього образу. Безперечно він бачив відомий цикл робіт Моне «Руанський собор». 28 полотен – це візуальне трактування одного сюжету з майже незмінною композицією, де автору вдається створити захоплююче видовище зміни структури кольору, простежити перебіг насиченості освітлення і надати неймовірну можливість зблизька детально розгледіти як один візерунок деталей ліпнини собору змінюється іншим, створюючи безперервний ланцюг послідовностей з одночасно невичерпною різноманітністю фактурного мазка. Художник усвідомлено лишає незмінною фрагментарну композицію, він ніби підкреслює цим, що головні пошуки спрямовані до спостереження за найдрібнішими змінами та нюансами кольору, він експериментує та досліджує структуру живопису. Часом майстер працює над декількома картинами одночасно намагаючись в кожній виокремити та втримати чарівність перебігу світла. «Художник, який працював у студії, міг повернутися до академічних умовностей і власного репертуару манер, але малювання на пленері змушувало постійно реагувати на мінливу атмосферу та світло» [10, 25].

Картини К. Моне вплинули на незліченну безліч художників. Для багатьох його творчість стає першим поштовхом до особистого художнього бачення, пошуку свого стилю. Юрій Химич часто, як і французький майстер, повертається до улюблених сюжетів. Він раз за разом пише всім знайомий архітектурний пейзаж Софії Київської («Бароковий фронтон. Брама Зборовського») але, на відміну від експериментів з кольором Клода Моне, йому

здається знайти такий гармонічний синтез кольорового оточення з бездоганно вивірною композиційною складовою природних елементів та архітектурного ансамблю, що кожен наступний твір стає персоналізованим втіленням емоційних вражень автора, створюючи неповторний художній образ.

Останні сорок років свого життя Клод Моне провів в своєму маєтку в Живерні. Саме там відбувся феномен цілеспрямованого створення рукотворного пленерного простору. Захоплюючись перетвореннями на своїй ділянці він, завдяки ретельному підбору рослин, створює чарівні закутки саду, що стають натурними об'єктами для творів художника. Особливо його надихав водний сад – затишний простір з чарівними лілеями та перекинутими через водойму містками. Він навіть використовував «плавучу студію», що створив з великого човна [12, 19]. Поціновувачі творчості художника і досі мріють побачити на власні очі місце, що надихали майстра на створення шедеврів.

«Кульмінацією його досліджень стала пізня серія водяних лілій, намальованих у його власному саду в Живерні, які... насправді є джерелом абстрактного мистецтва» [11, 36]. В останні роки життя художник встиг втілити свою грандіозну ідею – створення величезних картин з лілеями, що за задумом автора повинні були складати єдиний цілісний простір. У Музеї Оранжері мрія Моне здійснилась. Вісімнадцяти метрових картин виставлені в окремому овалному залі з скляною стелею, що створює можливість з відстані спостерігати за змінами в експонованих зображеннях в залежності від природного освітлення. В цій експозиції картини, наче живі, вони транслюють неймовірний трепет злиття з природою, занурення в світ спокою, внутрішнього затишку і безтурботності. Сучасній людині варто опинитись під впливом магічної дії творів майстра щоб зрозуміти сенс життя.

Національна Спілка художників України традиційно надає своїм членам можливість виїжджати на живописний пленер в колі однодумців. Ще в далекі 60-ті роки Юрій Химич привіз з такої творчої поїздки до Фінляндії серію гуашей, а в 70-ті – з Узбекистану захоплюючу серію акварелей. Надалі, в складі творчих груп, з студентами або за власним планом, побував в усіх регіонах України та багато де за кордоном. Перегортаючи сторінки альбомів Юрія Химича [4; 5; 8], розумієш: ось це справжній путівник, що спонукає як професійного художника, так і

аматора, навіть пересічного глядача до арт-туризму. Бо тільки Художник має привілею побачити та відтворити всім відому споруду або природну місцевість таким чином, що вони набувають надзвичайні, особливі риси, стають виразнішими, випромінюють настрій саме тієї миті, яка щойно знайшла відгук в серці автора.

Характерним прийомом в творчості Ю. Химича є синтез архітектурних ансамблів та природного оточення де наряду з точним, подібним до натури переліком деталей присутнє особисте узагальнююче бачення видатного майстра.

У картинах Юрія Химича немає зайвих деталей, кожен елемент є складовою цілісної композиції та водночас вирішує певну задачу. Зокрема, зображення хмар в пейзажах сприяє створенню своєрідної атмосфери настрою – від похмурих, сірих нависаючих «велетнів» до купки розкиданих рожевих «поросляток» (термін, що почутий автором статті від Ю. І. Химича), що в іншому творі суттєво змінюються, перетворюючись з безтурботно-рожевих на напружено-червоні, підкреслюючи в цьому разі святкову панораму комплексу Києво-Печерської Лаври. («Києво-Печерська Лавра», 1985 р. темпера, 100х200). Своєрідний архітектурний ансамбль з увінчаних церквами київських пагорбів посеред яких, наче струмок, повторюючи рельєф унікальної місцини, стрімко збігає вниз на Поділ Андріївський узвіз, надихає багатьох художників. Але тільки Химичу вдається відчутти та неперевершеним чином відтворити характерний вид з Замкової гори («Багряна осінь», 1989р.). Вражає поєднання в бездоганній композиції силуету Андріївської церкви з вивіренним ритмом розсипаних знизу коралових та червоних дахів, що наче нанизуються на змієподібний узвіз, виблискуючи контрастами контражурного освітлення. Підкреслено-активне кольорове напруження надає особливу виразність твору, спричиняє потужний вплив на відчуття глядача та викликає духовне піднесення, створюючи урочистий настрій. Важко навіть перерахувати серії робіт Юрія Химича присвячені тому чи іншому місту. Дерев'яні церкви Прикарпаття і Закарпаття, пам'ятки Києва, Львову, Кам'янець-Подільську, Луцьку, Володимир-Волинську, Чернігова, а також архітектурні скарби Тернопільщини, Криму, Прибалтики, Польщі, Середньої Азії – і це далеко не повний перелік адрес його творчих мандрівок. Доробок майстра складає понад 10000 робіт. Геніальний художник залишив нам унікальний спадок – «Мальовничу Україну» Юрія Химича. Висока художня майстерність, свій особистий стиль

виконання ставить твори Юрія Химича в ряд світового культурного надбання, вони гідні експонуватись на постійній основі в Києві, улюбленому місті майстра. Для багатьох, хто мріє побачити Україну це стало б поштовхом до мандрівок по країні – завдяки арт-туризму виникає можливість задовольнити бажання побачити на власні очі втілену в творі мистецтва красу наживо, відчутти ефект присутності. Протягом більше 50 років творчої праці мабуть жоден куточок історичної спадщини рідного краю не лишився поза увагою художника – всі всесвітньовідомі сакральні архітектурні пам'ятки України стають джерелом натхнення майстра. Його творчий доробок спонукає вивчати культурну спадщину рідного краю. Своєю творчістю Юрій Химич звертається до нащадків – треба любити свою країну і пишатися нею.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про вирішальну роль творчої особистості в практиці професійного та академічного живописного пленеру. Використання в сучасному освітньому процесі педагогічного досвіду видатного майстра архітектурного пейзажу, заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Івановича Химича. Досліджується еволюція творчих підходів видатних майстрів пейзажного живопису заради втілення авторських ідей.

Висновки. Отже, доходимо висновку, що існує безпосередній вплив видатної творчої особистості на результати як академічного живописного пленеру так і на творчі пошуки під час професійних творчих пленерних поїздок. Отже, можна стверджувати про вагоме місце живописного пленеру в мистецтві і педагогіці та його вплив на опанування професійних навичок в живописі. Виникає бажання не просто побачити відомі архітектурні або природні пам'ятки, але й опинитись там, де був написаний всесвітньо відомий твір, пізнати, що надихнуло автора на створення шедевр і навіть спробувати самостійно зробити етюд на тому ж самому місці. Цьому сприяє, як ніколи, збільшення можливостей пересування та обміну інформацією за допомогою сучасних цифрових технологій. Живописний всесвіт архітектурного пейзажу Юрія Івановича Химича висвітлює минуле і сьогодення нашої країни. Його творчість заслуговує на те, щоб існувала постійно діюча експозиція робіт майстра, відбувалось вивчення і розповсюдження творчого спадку митця у вигляді альбомів, іншої, зокрема й рекламної, друкованої продукції, відбувалось активне

залучення туристичних фірм до створення арт-турів по місцям, що відтворював в своїх роботах Юрій Химич.

Література

1. Браунридж Л. Портрет митця: Клод Моне / пер. з англ. М. Пухлій. Київ : КМ-Букс, 2022. 32 с.
2. Иллюстрированные методические указания по проведению ознакомительно-рисувательной практики в г. Львове для студентов 2-го курса архитектурного факультета / состав. Ю. И. Химич. Киев : КИСИ, 1981. 94 с.; ил.
3. Методические указания к выполнению работ по рисунку и живописи в период учебной практики в Полтаве для студентов II курса архитектурного факультета / состав. Ю. И. Химич. Киев : КИСИ, 1985. 84 с.; ил.
4. Пам'ятки архітектури Києва у творчості Юрія Химича : альбом. Київ : Головархітектура, 2003. 294 с.; іл., англ. і укр. мовами.
5. Пам'ятки архітектури України у творчості Юрія Химича : альбом / передм. Вільяма Гріна Міллера. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 1999. 208 с.; 100 кольор. репрод., англ. і укр. мовами.
6. Паппворт С. Це Моне / пер. з англ. Т. Савчинська. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 80 с.
7. Філіпенко А. О. Арттуризм в аспекті полікультурного розвитку майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Збереження і розвиток традицій пленеру; художня освіта і арттуризм* : тези доповідей наук.-практ. конф. Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського / (Одеса, 1–3 лютого 2019 р.). Одеса : Астропринт, 2019. С. 142–143.
8. Фінляндія. Художник Юрій Химич : альбом. Київ : КалитаАртКлуб, 2016. 72 с.; іл.
9. Grimme K. H. Impressionism. Koln : Taschen, 2017. 96 p.
10. Heinrich C. Monet. Koln : Taschen, 2015. 96 p.
11. Wildenstein D. Monet or the Triumph of Impressionism. Koln : Taschen, 2013. 488 p.
12. Wildenstein D. Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism. New York : Harry N. Abrams, 1995. 160 p.

References

1. Braunrydz, L. (2022). Portrait of the artist: Claude Monet. (M. Pukhlj, Trans). Kyiv: KM-Buks [in Ukrainian].
2. Illustrated guidelines for conducting introductory drawing practice in Lviv for 2nd year students of the Faculty of Architecture. (1981). (Ju. Y. Khymych, Compiler). Kiev: KYSY [in Russian].
3. Guidelines for the execution of works on drawing and painting during the period of educational practice in Poltava for students of the second year of the Faculty of Architecture. (1985). (Ju. Y. Khymych, Compiler). Kiev: KYSY [in Russian].
4. Architectural monuments of Kyiv in the work of Yuri Khymych. (2003). Kyiv: Gholovarkhitektura [in Ukrainian; in English].
5. Monuments of Ukrainian architecture in the works of Yuri Khymych. (1999). (William Greene Miller, Foreword). Kyiv: A-BA-BA-GhA-LA-MA-GhA [in Ukrainian; in English].
6. Pappvort, S. (2019). This is Monet. (T. Savchynska, Trans). Lviv: Vydavnytstvo Starogho Leva [in Ukrainian].
7. Filipenko, A. O. (2019) Art tourism in the aspect of multicultural development of future teachers of fine arts. Proceedings from The Scientific and Practical Conference "Preservation and development of outdoor traditions; art education and art tourism". Odesa: Astroprint, 142–143 [in Ukrainian].
8. Finland. Artist Yuriy Khimich. (2016). Kyiv: KalytaArtKlub [in Ukrainian].
9. Grimme, K. H. (2017). Impressionism. Koln: Taschen [in English].
10. Heinrich, C. (2015). Monet. Koln: Taschen [in English].
11. Wildenstein, D. (2013). Monet or the Triumph of Impressionism. Koln: Taschen [in English].
12. Wildenstein, D. (1995). Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism. New York: Harry N. Abrams [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023

УДК 097(477)"1991/...

Цитування:

Скаканді Ю. Ю. Трансформація екслібриса в Україні доби незалежності: художня образність та графіка. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 39–44.

Skakandi Yu. (2023). Transformation of Bookplates in Ukraine in the Era of Independence: Artistic Imagery and Graphics. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 39–44 [in Ukrainian].

*Скаканді Юлій Юлійович,
професор кафедри дизайну
Державного університету
інфраструктури та технологій,
народний художник України
<https://orcid.org/0000-0001-8897-0439>
Skakandi24@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕКСЛІБРИСА В УКРАЇНІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТА ГРАФІКА

Метою дослідження є висвітлення трансформації екслібриса доби незалежності: художня образність та графіка. **Методологія роботи** полягає в залученні аналітичного підходу задля висвітлення особливостей розвитку екслібриса доби незалежності. Важливим елементом досліджень стали спостереження, опис, що дало змогу дослідити й окреслити окремі аспекти міжнародної культурної співпраці, зокрема активної участі в міжнародних виставках-конкурсах. **Новизна дослідження** полягає в систематизації та узагальненні досягнень графіки малих форм, важливих історичних та соціокультурних змін, які засвідчили поглиблений інтерес до неї з боку художників-графіків. Вперше підсумовано обсяг найбільш значних видань, які підготували українські науковці на шляху ґрунтовного дослідження екслібрисної спадщини. Наочно продемонстровано виконання поставлених у меті дослідження завдань. **Висновки.** Значні досягнення українських екслібрисистів за роки незалежності стали результатом серйозного зрушення в політичній, соціальній, економічній системі країни. Книжковим знаком зацікавилися освітні заклади культури, музеї та бібліотеки, що сприяло появі навчальних видань і наукових досліджень, які стимулювали поглиблене вивчення етапів його розвитку та символічної мови. Активізувалася виставкова діяльність, про український екслібрис дізналися в багатьох країнах світу й належним чином оцінили його досягнення. Були проведені за кордоном не лише колективні, а й персональні виставки відомих художників. Появі нових книжкових знаків сприяли численні виставки-конкурси до ювілейних дат, які проводилися в багатьох країнах світу, також знайшли відображення у творчості екслібрисистів, вони не лише спонукали їх до нових творчих звершень, а й сприяли створенню численної портретної галереї видатних діячів культури і мистецтва. Мистецтво графіки малих форм доби незалежності позначається передусім утворенням нових парадигм та канонів, особлива увага звернена до національної тематики.

Ключові слова: екслібрис, трансформація, колекціонери, видання, виставки, музеї, бібліотеки, ювілеї.

Skakandi Yuliy, Professor, Design Department, State University of Infrastructure and Technologies, People's Artist of Ukraine

Transformation of Bookplates in Ukraine in the Era of Independence: Artistic Imagery and Graphics

The purpose of the study is to highlight the transformation of the bookplate of the independence era: artistic imagery and graphics. **The research methodology** is to use an analytical approach to highlight the peculiarities of the development of the bookplate of the era of independence. An important element of the research was observation and description, which allowed us to explore and outline certain aspects of international cultural cooperation, including active participation in international exhibitions and competitions. **The novelty of the study** lies in the systematisation and generalisation of the achievements of small-form graphics, important historical and socio-cultural changes that have shown a deepened interest in it on the part of graphic artists. For the first time, the volume of the most significant publications prepared by Ukrainian scholars on the way to a thorough study of the bookplate heritage is summarised. The fulfilment of the research objectives is clearly demonstrated. **Conclusions.** Significant achievements of Ukrainian bookbinders during the years of Independence were the result of a major shift in the country's political, social, and economic system. Cultural institutions, museums, and libraries became interested in the bookplate, which led to the emergence of educational publications and research that stimulated an in-depth study of the stages of its development and symbolic language. Exhibition activities intensified, and Ukrainian bookplates became known in many countries around the world and were duly appreciated for their achievements. Not only collective but also personal exhibitions of famous artists were held abroad. The emergence of new book marks was facilitated by numerous exhibitions and competitions dedicated to anniversaries held in many countries of the world, and was also reflected in the work of bookplate designers, which encouraged them not only to new creative achievements, but also contributed to the creation of a large portrait

gallery of prominent cultural and artistic figures. The art of small-form graphics of the independence era is marked, first of all, by the creation of new paradigms and canons, with special attention paid to national themes.

Key words: bookplate, transformation, collectors, publications, exhibitions, museums, libraries, anniversaries.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства відбуваються значні зміни, зокрема в мистецтві малої графіки. Образно-художня сутність українського книжкового знаку доби незалежності відрізняється багатоаспектністю. На неї вплинуло декілька факторів. Традиційно мова знаку однаковою мірою визначалася замовником і художником. Велике значення для розвитку екслібриса мали їх виставки. Готуючись до них, художники у своїй праці виходили з їхньої тематики. Опрацьовуючи її, виконували книжкові знаки тих, хто був причетний до її розкриття в тій чи іншій формі, зокрема організаторів експозиції. Більшість художників, звертаючись до екслібриса, тяжіли до символічного відображення поглядів і переконань суспільства, розкриття самосвідомості українців. Особливо цікавим виявилось звернення художників до образів письменників і вчених. Вони розкриті головним чином через портретні зображення, а також шляхом переосмислення головних їхніх ідей, закорінених в образах героїв літературних творів і в окремих цитатах. Важливою складовою нашого часу став підвищений інтерес до опрацювання екслібрисних збірань, завдяки чому з'явилася низка наукових досліджень, які стимулюватимуть інтерес до цього жанру мистецтва малої графіки.

Сучасний екслібрис яскраво демонструє національний вираз, створення притаманної тільки йому образно-художньої системи, утвердження символу-знаку високого ідейного змісту, який впливаючи на суспільство, змінює його.

Аналіз досліджень і публікацій. Цілий ряд наукових розробок постулюються з розкриттям різних аспектів заявленої нами теми. Це видання дослідників та пропагандистів українського екслібриса П. Нестеренка, Ю. Каменецької, О. Кузьменка, В. Співака, Д. Жижина, а також музейних та бібліотечних працівників Н. Кольцової, Л. Купчинської, Л. Дениско, Ю. Рудакової, Н. Кот-Копистянської, Л. Іжик. Тож український книжковий знак як об'єкт наукового дослідження завойовує свою нішу серед важливих напрямів державної культурної політики та розвитку громадянського суспільства при входженні України у євроінтеграційний контекст сучасності.

Метою статті є висвітлення дослідницької роботи музейних та бібліотечних працівників та інших дослідників книжкового знаку, яка набула особливої продуктивності за доби незалежності України.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво екслібриса займає особливе місце в українській національній культурі і мистецькому житті художників і колекціонерів. Книжковий знак для тих, хто цінує в книзі грамотно підібрану гарнітуру шрифту, віртуозність заставки, фронтиспису, кінцівки, ілюстрацій, зовнішнього оформлення. Водночас, екслібрис – один з основних, часто єдиний інформаційний матеріал для вивчення історії і складу приватних і публічних бібліотек, ротації книжок у збірках. Він традиційно виконується в естампних техніках графіки, які дозволяють отримати тираж з друкарської форми. Різцева гравюра, офорт, літографія, ксилографія, ліногравюра використовуються майстрами книжкового знаку здавна. Нині, з появою комп'ютерної техніки, легко отримати необмежений тираж безпосередньо з оригінального рисунку художника, проте він поступається традиційним технікам й такі екслібриси іноді не приймаються на виставки, адже не за кожним комп'ютером сидить фаховий художник.

За останні десятиліття відбулися великі зміни у мистецтві книжкового знаку, які сприяли активній творчій трансформації в художньому плані. Ці зміни почалися за кілька років до того, як Україна оголосила себе незалежною, а саме – ще в середині 1980-років, в часи так званої перебудови. Від неї віяло свіжими вітрами волі й можливості розширити кордони та поглибити сутність художньо-інформативного обміну. Екслібрис позбувся жорстких ідеологічних обмежень, це сприяло появі наукового видання «Історії українського екслібриса», опрацьованого київським мистецтвознавцем і колекціонером Петром Нестеренком [4]. Для цього необхідно було створити концепцію, згідно якої всі книжкові знаки, незалежно від національностей їхніх власників і художників, і знаходилися в бібліотечних збірках на теренах України, вважалися приналежними до вітчизняного набутку. Відомий випадок, коли за радянських часів подібне видання після виходу з друку з ідеологічних причин було повністю знищене.

З-поміж інших видів образотворчого мистецтва графіка є вирішальною серед завдань як художнього, так і особистого розвитку, громадського і духовного становлення підростаючого покоління. Це зумовлено не тільки природою сприйняття графіки, а й тим, що вже в ранньому віці графічна діяльність становить одну з найдоступніших і емоційно-захоплюючих форм творчості. Враховуючи важливу роль екслібриса, як мистецтва, що відноситься до жанру малої графіки, викладачами образотворчого мистецтва було підготовлено ряд видань, які сприяли поглибленому вивченню етапів його розвитку та символічної мови. Це рекомендований до друку в 2010 році цикловою комісією декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Черкаського художньо-технічного коледжу альбом-каталог декоративно-графічних книжкових знаків художників України «Мистецтво екслібрису» Віктора Співака [6]. Видання проілюстроване екслібрисами автора, а також А. Алексєєва, В. Сірого (Черкаси), О. Кульчицької, М. Курилича, Б. Сороки, М. Яціва (Львів), В. Лопати, В. Перевальського, В. Масика, Н. Денисової (Київ), В. Хвороста (Дніпро) та М. Неймеша (Харків). Наступного, 2011 року в Сумах з метою естетичного виховання особистості дітей засобами образотворчого мистецтва, зокрема книжкового знаку, директором Сумської дитячої художньої школи ім. М. Г. Лисенка Олексієм Кузьменком було видано методичний посібник «Екслібрис як складова у вивченні книжкової графіки» [3]. Художником-графіком, дослідником і пропагандистом книжкової графіки в Україні ще на початку 1980-х років за підтримки товариства книголюбів міста був організований Клуб любителів екслібриса та графіки в місті Суми та Клуб юних екслібрисистів при дитячій художній школі, який став осередком творчості міста та підґрунтям для участі сумчан у першій Всеукраїнській виставці книжкового знаку в м. Києві. Посібник рекомендовано для викладачів спеціальних дисциплін початкових мистецьких закладів учителів загальноосвітніх навчальних закладів, студентів мистецьких факультетів.

З'явилися багато інших видань, присвячених досягненням художників саме у галузі екслібрису. Естафету в організації державних виставок, влаштованих Добровільним товариством книголюбів України, підпорядкованого радянській системі, яка диктувала їхню тематичну спрямованість, прийняв Український екслібрис-клуб, очолюваний з 1994 року П. Нестеренком.

Заснування клубу було офіційно визнано під час перебування групи українських художників на XV Міжнародному конгресі екслібрисистів, який відбувся в італійському Мілані. З того часу наші митці стали активними учасниками всіх конгресів, які проводилися кожні два роки, а також стали членами австрійського, німецького та інших клубів екслібрисистів, активізували участь у численних виставках екслібриса і малої графіки у багатьох країнах Європи, Азії й Америки.

Відбулися пріоритетні зміни й у графічних техніках, відійшла в минуле гравюра на дереві, їй на зміну прийшов синтетичний матеріал пластик, який позбавив художників копіткої роботи з підготовки дерева до гравірування. Потенційними замовниками власних екслібрисів за межами України надається перевага технікам глибокого друку, які тяжіють до ретельного опрацювання деталей та ілюстративності, не характерної для екслібриса, але приваблюють колекціонерів. Останні, оплачуючи замовлення, визначали тематику книжкових знаків, віддаючи перевагу сакральній тематиці, міфології, еротичі ті іншим мотивам.

Сучасних художників-екслібрисистів можна поділити на дві групи. До першої належить більшість, яка залюбки зголошується до участі у всіляких міжнародних-виставках конкурсах, що завершуються відзначенням переможців і нагородження їх різноманітними призами у вигляді фінансового заохочення, медалей, дипломів тощо. Учасники отримують каталоги з надрукованими роботами. До другої категорії входять більш успішні художники які, завдяки своїй оригінальній манері і високій художній майстерності, переважно у популярній серед замовників техніці глибокого друку, отримали широке визнання у всіх кутках світу. Вони працюють виключно на замовлення колекціонерів, а свої досягнення, разом з іншими майстрами, демонструють на звітних виставках, які кожні два роки влаштовуються на черговому міжнародному конгресі екслібрисистів. Серед популярних художників Костянтин Калинович з Києва, який отримав приз від чеського Товариства збирачів і приятелів екслібриса (SSPE) на одному з останніх – 37 Міжнародному конгресі екслібрисистів, що відбувся в Празі в 2018 році.

Популярним у сюжетах екслібрисів стає портретне зображення, його виконують художники, відзначаючи ювілейні дати, а також присвячуючи екслібриси пам'яті відомих митців чи діячів минулого. Одним з перших, що започаткував цю традицію, був киянин

Костянтин Козловський, який створив екслібрис пам'яті А. Ахматової з її характерним силуетним профілем на тлі пейзажу в техніці гравюри на дереві в 1973 році. Серед сучасних художників загальновідома творчість киянина Георгія Сергєєва, автора 850 книжкових знаків. Йому належить екслібриси пам'яті вченого Миколи Макаренка, актора Михайла Водяного, оперного співака Василя Сліпака та багатьох інших відомих особистостей. В екслібрисі пам'яті скульптора Івана Кавалерідзе Г. Сергєєв помістив його портрет і творіння рук – пам'ятник Тарасу Шевченку, встановлений у місті Ромни на Сумщині. Прикладом виготовлення екслібриса з портретом сучасника-ювіляра може бути книжковий знак Олексія Литвинова з Харкова. «Портретний образ, втілений у шрифтові та фонові елементи, задля створення експресивного і привабливого образу» – розповідає дослідниця екслібрисів Юлія Каменецька [2, 90]. З'явилися оригінальні зображення парного портрета в екслібрисі, коли портрет його власника розміщений поруч з кумиром в одній площині. Такі екслібриси широко практикує у техніці комп'ютерної графіки Володимир Окрутний з Тернополя.

Важливим елементом екслібрисів одесита Давида Беккера (1940–2022) є портретні зображення. Свою творчу діяльність у живопису, рисунку, гравюрі, травленні й літографії художник розпочав у 1960-ті, а з 1970 по 1980-ті роки використовує суху голку й мецо-тинто. У його активі понад тисячу виконаних у цій техніці екслібрисів. При такій кількості створених робіт важко виокремити якісь кращі портрети, проте все ж назовемо лише композиторів, виконаних на замовлення колекціонерів. Це композиції з портретами П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Д. Шостаковича, М. Мусоргського, М. Чюрльоніса, Ф. Шуберта, В. Моцарта, Д. Верді, Ж. Бізе, І. Баха, А. Вівальді, Д. Пучіні, Ф. Шопена та інших. Музика була однією з улюблених тем багатьох графічних робіт майстра, вона звучала в його мініатюрах. Варто зазначити, що Д. Беккер взяв участь у 73 виставках в Україні та 66 за кордоном і отримав чимало престижних нагород. Мав понад 60 персональних виставок.

До ювілейних дат останнього десятиліття було створено значну кількість екслібрисів з портретами М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Булгакова, В. Стефаника, Г. Сковороди. Станкові портрети Тараса Шевченка роботи відомих художників-екслібрисистів С. Кирницького (Вінниця), І. Балана (Чернівці), Б. Романова

(Сєверодонецьк), А. Алексєєва (Черкаси), В. Лопати і М. Стратілата (Київ) були використані в якості заставок до семи розділів науково-популярного видання П. Нестеренка «Шевченкіана в екслібрисі: 1917–2017» [5].

Поширеним явищем у культурному житті країни стали численні виставки екслібриса і графіки малих форм. Понад тридцять виставок в Україні та за її межами були проведені президентом Українського клубу екслібрисистів П. Нестеренком, починаючи з 1989 року. Зокрема, за кордоном вони відбулися в Мюнхені (1995, ФРН), Фредеріксхавні (1998, Королівство Данія), Лондоні (1999, Великобританія), у приміщенні Посольства Республіки Болгарії в Києві (2002), Лейпцигу (2003, ФРН), Москві (2012, РФ), Празі (2019, ЧР). До більшості з них були надруковані каталоги.

Влаштували виставки й інші шанувальники малої графіки, наприклад, у 2009 році Одеська обласна організація Національної спілки художників України (автор проекту Д. Жижин). Учасниками цієї виставки стали двадцять одеських художників, які навчалися у різноманітних навчальних закладах України. Вони продемонстрували майстерне володіння техніками глибокого та плоского друку, а також комп'ютерної графіки. За матеріалами виставки, у якій взяли участь 30 чоловік, було видано альбом-каталог з портретами учасників, дати й місця їх народження та освітнього закладу [6].

Активно відгукнулися екслібрисисти на численні ювілейні дати, їхні невеличкі книжкові мініатюри стали виконувати своєрідну плакатну місію. Серед них відзначення 500-річчя запорізького козацтва: виставка «Козацькому роду нема переводу» (Київ, Запоріжжя, 1991); виставка присвячена 75-річчю Союзу філателістів України (Мюнхен (ФРН), 1995); «Лєся Українка та родина Косачів в екслібрисі» (с. Колодяжне, Волинської області, 2003); до 200-річчя від дня народження М. Гоголя «Гоголь-вернісаж» (Київ, 2009); до 110-ї річниці від дня народження відомого бібліографа та книгознавця Ярослава Стешенка (1904–1939) виставку екслібрисів з власної колекції, організував у 2014 році Музей видатних діячів української культури Лєсі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького; виставку екслібриса, філателії, плаката до 200-річчя Кобзаря, 176-річчя викупу його з кріпацтва, 10-ї річниці відкриття Музею Тараса Шевченка у львівському Палаці мистецтв, організував і провів музей у

2014 році; виставка-конкурс екслібрисів, присвячена пам'яті художника, громадського діяча, вченого світового рівня, патріота України Миколи Макаренка (Київ, 2016); виставка-конкурс присвячена пам'яті видатного українського скульптора Івана Кавалерідзе (Київ, 2017); виставка екслібрисів до 100-річчя від дня заснування Української академії мистецтва (нині НАОМА) (Київ, 2017); до 150-річчя від дня народження письменника Василя Стефаника (Львів, 2021); до 130-річчя від дня народження письменника Михайла Булгакова (Київ, 2021). До відзначення 600-річчя з дня народження філософа Григорія Сковороди (2022) художники Юлія Каменецька з Києва, Денис Зозуля з Полтави і Володимир Окрутний з Тернополя створили в техніці комп'ютерної графіки меморіальні екслібриси.

За доби незалежності з'явилися численні публікації про музейні та бібліотечні зібрання екслібрисів, зокрема Національного художнього музею України (Київ), Музею «Кобзаря» (Черкаси), колекції М. Емельянова в Херсонському художньому музеї імені О. О. Шовкуненка (Херсон), каталог книжкових знаків на книгах із колекції рідкісних видань Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського (Київ), наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Я. Франка (Львів), книжкові знаки одеських бібліофілів з Одеської національної наукової бібліотеки ім. М. Горького (Одеса). Та справжньою подією в екслібрисному житті став каталог колекції книжкових знаків (12342 одиниці) Степана Давимуки, яку він подарував у 2014 році Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника. Альбом-каталог вийшов у Львові в трьох томах і проілюстрований численними екслібрисами. Його створення втілює мету, яка зводилася до розкриття історико-культурних і художніх особливостей українського книжкового знаку XIX–XX століть. Значна частина екслібрисів розкривала глибинну суть образу книжки та інших тем, тісно з нею пов'язаних. Упорядником і автором вступної частини Ларисою Купчинською було опрацьовано великий масив рукописних джерел і літератури. До фундаментального видання спричинилося багато друзів і колег, цьому сприяла значна фінансова допомога небайдужих людей. До певної міри, це стало своєрідною енциклопедією українського екслібриса.

Низку видань з екслібриса опублікував, у минулому київський, а нині берлінський, колекціонер Яків Бердичевський. Серед них

особливо вагоме видання «Народ книги», яке розповідає про давню любов євреїв до книги та демонструє численні їхні екслібриси [1].

2021 року аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Юлія Каменецька захистила дисертацію на тему: «Український екслібрис кінця 1980-х–2010-х р.: традиції, трансформація, новітні здобутки», яка стала суттєвим доповненням до історії сучасного мистецтва.

Щороку українські майстри книжкового знаку беруть участь у численних виставках-конкурсах, які проводяться по всьому світу, й отримують престижні нагороди. Їхня творчість також була представлена в численних персональних виставках. Десятки художників були представлені в престижній Міжнародній енциклопедії екслібриса. Серед них кияни В. Романенков, Р. Агірба, О. Савіч, В. Фенчак, Г. Сергєєв, К. Антюхін, Р. Виговський, А. і Г. Пугачевські, П. і Т. Малишко, В. Вишняк та ін. Це свідчить про невгасиму любов до цього жанру художників і колекціонерів й вселяє надію на подальші успіхи. За творчими успіхами українських митців постає багатовікова мудрість народу, його менталітет і світоглядні переконання.

Висновки. Книжковий знак на всіх етапах розвитку декларував причетність до великих культурно-ідеологічних програм. Важливою складовою в його поступу була виставкова діяльність, яка спонукала до вирішення чергових, поставлених часом задач. Завдяки цьому екслібрис був відповіддю на ті чи інші події та виклики часу. В основі образного виразу українського екслібриса лежить багата культура народу.

Характерною ознакою доби незалежності стали численні наукові дослідження екслібрисних зібрань. Опрацьовані й опубліковані музейними та бібліотечними дослідниками книжкові знаки спонукають до подальшого вивчення екслібриса в Україні, і не тільки. Вони демонструють виразну самотність українського екслібриса впродовж багатьох десятиліть, високу професійну майстерність, його яскравий національний характер.

Література

1. Бердичевский Я. И. Народ книги. К истории еврейского библиофильства в России. Изд. 2-е доп. Київ : Дух і Літера, 2005. 348 с.
2. Каменецька Ю. Мистецтво портрета в сучасному українському екслібрисі. *Вісник*

Львівської національної академії мистецтв. 2019. Вип. 42. С. 90.

3. Кузьменко О. Д. Екслібрис як складова у вивченні книжкової графіки : методичний посібник. Суми, 2011. 100 с.

4. Нестеренко П. В. Історія українського екслібриса. Київ : Темпора, 2010. 328 с., іл.

5. Нестеренко П. В. Шевченкіана в екслібрисі: 1917–2017. 205-річчю від дня народження присвячується. Київ : Криниця, КВІЦ, 2019. 304 с.

6. Співак В. М. Мистецтво екслібрису : альбом-каталог декоративно-графічних книжкових знаків художників України. Черкаси, 2010. 63 с.

7. Український книжковий знак XIX–XX століть. *Каталог колекції Степана Давимуки* : у 3 т. / НАН України ім. В. Стефаника; упоряд. і авт. вступ. част. Л. Купчинська ; наук. ред. Л. Снітарчук. Львів : Априорі, 2017. Т. I. А–Д; Т. II. Е–О; Т. III. П–Я. Додаток. 672 с., іл.

8. Эслибрис. Одесская областная организация Национального союза художников Украины / автор проекта Д. Жижин. Одеса, 2009. 24 с.

References

1. Berdychevskiy, Ya. Y. (2005). People of the book. To the history of Jewish bibliophilism in Russia. Yzdanye 2-e dopolnennoe. Kyev: Dukh i Litera [in Russian].

2. Kamenetska, Yu. (2019). The art of portraiture in a modern Ukrainian bookplate. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 42 [in Ukrainian].

3. Kuzmenko, O. D. (2011). Bookplate as a component in the study of book graphics. Metodychni posibnyk. Sumy [in Ukrainian].

4. Nesterenko, P. V. (2010). The history of the Ukrainian bookplate. Naukove vydannia. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

5. Nesterenko, P. V. (2019). Shevchenkian in bookplate: 1917–2017. Dedicated to the 205th anniversary of his birth. Kyiv: Krynytsia, KVITS [in Ukrainian].

6. Spivak, V. M. (2010). Bookplate art. Albom-kataloh dekoratyvno-hrafichnykh knyzhkovykh znakov khudozhnykiv Ukrainy. Cherkasy [in Ukrainian].

7. Ukrainian book mark of the XIX–XX centuries. Catalog of the collection of Stepan Davymuka: in 3 volumes. (2017). / NAN Ukrainy im. V. Stefanyka; uporiad. i avt. vstup. chast. Larysa Kupchynska; nauk. red. Lidiia Snitsarchuk. Lviv: Apriori. T. I. A–D; T. II. E–O; T. III. P–Ia. Dodatok [in Ukrainian].

8. Bookplate. Odessa Regional Organisation of the National Union of Artists of Ukraine. (2009). Avtor proekta D. Zhyzhyn. Odessa [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 12.05.2023*

УДК 75.044 (477)

Цитування:

Соченко М. П., Зорко А. Є. Творча спадщина Миколи Самокиша: загальні особливості батального жанру. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 45–50.

Sochenko M., Zorko A. (2023). Creative Heritage of Mykola Samokysh: General Features of Battle Genre. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 45–50 [in Ukrainian].

Соченко Марина Петрівна,
старша викладачка кафедри образотворчого
мистецтва Маріупольської філії
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0001-7128-5099>
dekanat.fomir@naoma.edu.ua

Зорко Анатолій Єгорович,
доцент кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0001-9786-7003>
dekanat.fomir@naoma.edu.ua

ТВОРЧА СПАДЩИНА МИКОЛИ САМОКИША: ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ БАТАЛЬНОГО ЖАНРУ

Мета статті – проаналізувати загальні особливості й напрями батальної творчості Миколи Самокиша.

Методологія дослідження ґрунтується на системному поєднанні мистецтвознавчого та історичного підходів, а також загальнонаукових і спеціальних методів дослідження, серед яких аналізу, синтезу, узагальнення, описовий, біографічний, історіографічний, історико-мистецької реконструкції. **Наукова новизна** полягає в культурно-історичному дослідженні основних рис і напрямів батального живопису М. Самокиша з опорою на українську тематику. **Висновки.** Живопис М. Самокиша на військову тематику – важлива складова та унікальне явище українського образотворчого мистецтва, що свідчить про наступність традицій у розвитку батального жанру. Мальовнича манера батальних полотен Н. Самокиша вирізняється історизмом, динамікою та експресивністю, а трактування образів персонажів – підвищеним реалізмом та психологізмом. Все це змушує глядача по-новому поглянути на війну, виявити співчуття до простого солдата. Вдала розробка складної багатофігурної композиції, реалізм, точність малюнка, багате колірне рішення та афективне зображення образу людини на війні визначають цінність батальної манери М. Самокиша. Реалістичне відображення в його творчості епізодів різних періодів військової історії – це наслідок, з одного боку, швидкої реакції на військові події, учасником яких він інколи був, а з іншого – ґрунтовного інтересу до історії, археології та ін.

Ключові слова: Микола Самокиш, батальний жанр, живопис, реалізм, психологізм.

Sochenko Marina, Senior Lecturer, Department of Fine Arts, Mariupol Branch of National Academy of Fine Arts and Architecture; Zorko Anatolii, Associate Professor, Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture

Creative Heritage of Mykola Samokysh: General Features of Battle Genre

The purpose of the article is to analyse the general features and trends of Mykola Samokysh's battle art. **The research methodology** is based on a systematic combination of art historical and historical approaches, as well as general scientific and special research methods, including analysis, synthesis, generalisation, descriptive, biographical, historiographical, historical, and artistic reconstruction. **The scientific novelty** lies in the cultural and historical study of the main features and trends of M. Samokysh's battle painting with a focus on Ukrainian themes. **Conclusions.** M. Samokysh's painting on military themes is an important component and unique phenomenon of Ukrainian fine art, which testifies to the continuity of traditions in the development of the battle genre. The picturesque style of M. Samokysh's battle paintings is distinguished by historicism, dynamics, and expressiveness. The interpretation of the characters' images is marked by increased realism and psychology. All this makes the viewer take a fresh look at the war, show sympathy for the ordinary soldier. Successful development of a complex multi-figure composition, realism, accuracy of drawing, rich colour scheme, and affective depiction of the image of a person at war determine the value of M. Samokysh's battle style. The realistic reflection of episodes of different periods of military history in his work is the consequence, on the one hand, of a quick reaction to military events, in which he sometimes participated, and on the other hand, of a thorough interest in history and archeology.

Key words: Mykola Samokysh, battle genre, painting, realism, psychology.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні військова тематика, на жаль, переважає у всіх сферах нашого життя. Не залишаються осторонь культура і мистецтва. Зокрема, зростає кількість творів образотворчого мистецтва, які різноманітними засобами своєї художньої виразності намагаються відобразити ті складні події, які відбуваються у нашій країні, зокрема й на полі бою. Адже будь-яка битва, а не лише війна загалом – це подія неперевершеної драматичності та емоційної сили. Тому її зображення, наприклад, на полотні – це своєрідний застиглий у певному моменті блокбастер. Можливо, цей момент – це ситуація, коли дійсно вирішується не лише перебіг конкретної битви чи війни, а й світова історія загалом, як це відбувається зараз.

У руслі посилення інтересу до творчого зображення військової тематики актуальним уявляється звернення до батальної спадщини відомих українських художників.

Відомий український художник, графік, ілюстратор М. Самокиш (1860-1944 рр.) у своїй творчості відзначився зображенням відомих військових подій, які й нині викликають інтерес як у мистецтвознавців, культурологів та істориків, так і у широкого кола поціновувачів живопису та військової проблематики. Аналіз батальних полотен живописця розширює уявлення про його творчість, а також про особливості батального живопису як такого. Аналізуючи батальну творчість українського живописця, ми не лише привертаємо увагу до його мистецького спадку, а й спонукаємо сучасних художників відроджувати традиції відомих баталістів шляхом зображення сучасного етапу війни нашого народу з Росією. Окрім іншого, така творчість може стати невичерпним джерелом не лише історичних спогадів. Картини на військову тематику завжди мають пропагандистську цінність. Адже спостерігаючи, як герої знищують ворога на суші і на морі, мечем чи з вогнепальної зброї, кожен глядач переживає разом з ними відчуття піднесення, гордості та віри у ту головну перемогу, яку Україні ще треба здобути. Також батальні полотна – це не лише мистецтво, й політика, адже будь-яка війна потребує наративу, який її начеб то легалізує. В нашому випадку як необхідність відстоювання своїх цінностей та навіть права на існування.

Аналіз досліджень і публікацій. На тлі військової агресії Росії проти України зростає кількість публікацій, які аналізують особливості презентації військових подій тими чи іншими засобами художньої виразності. Так, публікація українських культурологів К. Кислюк та Л. Божко «Війна очима

військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у фейсбуку)» є, як констатують автори, важливим компонентом наукової формалізації сучасного погляду на російсько-українську війну [7]. Предметом дослідження статті стало понад 500 «Фото» на офіційній сторінці піхотних бригад ЗСУ – 93 ОМБ «Холодний Яр». «...зображення в категорії «Люди» становили 58,3% від загальної кількості обрахованих зображень; у категорії «Техніка» – 24,7%; у категорії «Ландшафт» – 17%» [7, 8–9], - констатують дослідники та роблять висновок про екзистенційні переживання війни.

К. Кислюк у статті з однойменною назвою досліджує українські особливості «жіночого мілітарі» в соціальній мережі Facebook [6].

Ю. Поливинчак та А. Берегелський у публікації «Візуальний контент соціальних медіа як об'єкт бібліотечного депонування (на базі матеріалів висвітлення подій війни 2022 р.) [12] аналізують візуальний контент образотворчих матеріалів, що створюються для поширення в соціальних мережах в умова військової агресії Росії. Дослідники наголошують, що подібний контент соціальних медіа впливає на формування суспільних настроїв, поглядів, переживань, що, у свою чергу, вказує на необхідність його моніторингу, систематизації та консолідації у відповідних базах даних [12].

На жаль, більшість ґрунтовних праць, присвячених дослідженню творчості М. Самокиша, вийшли ще за радянських часів. Тут можна згадати насамперед таких авторів, як М. Бурачек [4] та В. Яценко [17]. В. Яценко також презентував альбом творів художника [18].

Досить відомим є автобіографічне видання «Як я став художником. Життєвий шлях майстра» [9].

Джерелом дослідження творчості художника є спогади його учнів, зокрема Л. Чернова [15]. З них можна зрозуміти особливості навчально-педагогічної діяльності М. Самокиша, його взаємини зі студентами, зокрема під час викладання в Харкові. Саме у Харківському художньому музеї 2010 р. Л. Абраменко презентувала видання мемуарів художника [8].

Лише невелика кількість сучасних публікацій присвячена безпосередньо батальній творчості М. Самокиша: К. Борцова «Батальна графіка М. С. Самокиша» [2], О. Щербакова «Художньо-виразна мова живописних полотен М. Самокиша, присвячених темі громадянської війни» [16], Л. Амеліна «Мої баталії і маневри» [1].

К. Борцова аналізує батальну графіку М. Самокиша на прикладі робіт, які репрезентують події російсько-японської війни та констатує натурність, достовірність фіксації художником фактів перебігу військової кампанії [2].

О. Щербакова аналізує художньо-виразну мову мальовничих полотен М. Самокиша в батальному жанрі одного з найплідніших періодів його творчого шляху та робить висновки, що зображення художником громадянської війни має виключно індивідуальний характер – за графічними та мальовничими прийомами, за досконалістю композиційних схем, тому твори М. Самокиша неможливо переплутати з чийми іншими [16].

Більш масштабних сучасних праць, зокрема мистецтвознавчих, відшукати не вдалося.

Мета статті – проаналізувати загальні особливості й напрями батальної творчості Миколи Самокиша.

Виклад основного матеріалу. Микола Самовиш – український художник, насамперед відомий своєю багатогранною творчістю: живопис, графіка, ілюстрації до книжок, викладацька і наукова діяльність. Твори М. Самокиша прикрашають експозиції художніх музеїв українських міст Миколаєва, Сімферополя, Севастополя, Харкова, Києва, Чернігова, Полтави, а також приватні колекції.

М. Самокиш народився у м. Ніжин на Чернігівщині у 1860 р. Там він провів своє дитинство, закінчив початкову школу й історико-філологічний інститут.

У спадщині Н. Самокиша значне місце займає батальний живопис - великомасштабні мальовничі полотна, що відображають різноманітні події військового характеру. Ці полотна – безсумнівний внесок не лише в живописну скарбницю, а й у розвиток традицій і майстерності батального жанру. Недарма сучасники називали художника найкращим баталістом України [4].

Саме зацікавленість у реконструкціях війни виявилася найбільш плідною у його мистецькій кар'єрі. Так, вважається, що саме створені для Тифліського воєнно-історичного музею полотна принесли художникові першу справжню славу. А за полотно «Повернення військ на Батьківщину» він отримав у 1881 р. першу Малу золоту медаль, за «Епізод із битви при Малому Ярославці» – другу. У 1885 р. за свою дипломну роботу художник був нагороджений Великою золотою медаллю і званням класного художника I ступеня [11].

Становлення особливостей живописної манери М. Самокиша відбувалося під час навчання у автора великих батальних полотен

військово-побутового жанру, професора Б. Віллевальде, на навчання до батального класу якого М. Самокиш був зарахований у 1879 р. Тобто вже від самого початку він розумів, що стане художником-баталістом.

Свою майстерність М. Самокиш також відточував у Франції. Там його наставником став баталіст Е. Детайль [11].

1885 р. художник відвідав Версаль, де була представлена велика колекція батального живопису. У щоденнику художник записав: «Ці картини не справили на мене особливого враження, композиція їх театральна. Мені, як прихильникові реалістичної школи, вони не сподобалися» [14].

І дійсно, максимальна реалістичність зображення віддзначає всі наймасштабніші полотна митця.

За кордон художник вирушив з О. Васильківським, з яким потоваришував ще в Художній академії. Так, разом з С. Васильківським він створив альбом «З української старовини» (1900). [5]. В ньому також присутня низка замальовок предметів військового спорядження, одягу, побуту з музеїв та приватних зібрань. «Ця праця як своєрідний ілюстрований підручник з історії України – пояснювальний текст склав Д. Яворницький. Усі портрети в альбомі виконав аквареллю Сергій Васильківський, а малюнки – Микола Самокиш» [11].

М. Самокиш взагалі захоплювався відтворенням історичних подій та народних особливостей, що підкріплює уявлення про дуже строкатий ансамбль його творчості. Художник також своєрідно використовував мотиви давньоруського мистецтва та народної творчості у зображенні військової тематики.

Крім того, вся художня спадщина відомого художника відображає військові події на тлі змін у суспільно-політичній ситуації, тому вона має не лише художню, а й історіографічну цінність. Тим більше, що М. Самокиш протягом усього творчого шляху активно вивчав історію, етнографію, археологію.

«Я вибрав своєю спеціальністю батальний живопис тому, що вважав війну найбільшою трагедією людства. Передати і зобразити її в мальовничих образах, у міру сил своїх і здібностей, я вважав своїм святим обов'язком» [13], – згадує М. Самокиш.

Можливо саме з цих позицій художник часто відображає надзвичайну жорстокість бою, як, наприклад, на картині «Атака гусар».

Інколи на полотні можна побачити головного героя («Гайдамак на коні», 1899), а інколи їх безліч. Митець оперує в композиції великою кількістю персонажів, щоб досягнути

відчуття грандіозної битви [16], як зазначає О. Щербакова. Утім у будь-якому випадку це завжди відображення екзистенційної боротьби між двома світоглядами - добра і зла, неправди і справедливості та под.

М. Самокиша майже із самого початку цікавило не лише досконале виписування мілких деталей військової атрибутики (погони, костюми, нашивки, прапори, штандарти, зброя, зброя тощо), представлення перемог чи звиятиг військових полководців. Так, К. Борцова справедливо підмічає, що «...художник не дає пафосних сцен, а достовірно відображає ситуацію» [2, 81], правдиво зображуючи «безглуздість і трагічність війни», що проявляється у «фігурах солдатів, які сумно, спершись на гвинтівки, дивляться на трупи вбитих» [2, 81], великою кількістю понівечених трупів солдат на передньому плані картини, як, наприклад, на графіці «Путилівська сопка» [2, 81].

Для художника було найважливішим завданням відобразити справжність військового життя, хоча й без надмірних жахів, а також психологію відповідного художнього образу, зокрема простого солдата. Тобто «людина на війні» - один з основних мотивів живопису М. Самокиша, який «завжди зображував простий люд, проте завдяки своїй майстерності віртуозно розкривав характер кожного учасника картини. Центральними темами картин завжди була глибока любов до Батьківщини, самопожертва та безстрашність перед смертельною небезпекою» [11].

Бажання зобразити на своїх картинах найменші та найтонші деталі - у художника граничить з одержимістю. Тому складається враження, що він досить скрупульозно підходить до вибору сюжету для своїх полотен. Майже незмінно він зображує динамічні сцени.

Додає картинам найбільшої динаміки також зображення бойових коней в русі. «...я крадькома, потихенько малював переважно коней та побойща; тоді якраз була франко-пруська війна, і я з великою увагою роздивлявся і копіював малюнки в журналі «Всемирная Иллюстрация» [9], - згадує М. Самокиш.

Недарма М. Самокиша називали «художником коней». А серед його 11 тисяч картин, малюнків, офортів значне місце займають також мисливські сюжети.

Як досвідчений наїздник він не лише майстерно передає динаміку рухів коней з вершником. Також складається враження, що художник ніколи не забував, що на війні страждають не тільки люди, а й коні. «Трактування коня художник підкоряє загальному ходу батальної операції. Кінь

завжди поділяє долю людини: у багатьох сценах зображених художником, поруч з убитим вершником лежить і убитий кінь. Подібне тенденційне трактування має метою посилити експресію батального епізоду. Така антропологізація тварини свідчить про симпатію художника до одного з учасників бою» [2, 6], - констатує К. Борцова.

Взагалі коней можна побачити майже на всіх картинах художника, не кажучи вже про картини, які присвячені їм безпосередньо («Трійка», «Кобила з жеребцем» та ін.). За картину «Табун орловських рисистих маток» художник отримав звання академіка. «Я люблю коней як художник та в минулому кавалерист. У цьому напрямі я працюю постійно, вважаю коня гарним та благородним створінням і намагаюся зображувати його не тільки з зовнішнього боку, а й передати його психіку, його порив, найпрекрасніше, що є у цих тварин. Навіть шкапа на скаку виглядає живописно» [14], - так своєрідно трактує свою любов до коней М. Самокиш.

Також можна згадати діяльність М. Самокиша як автора військових плакатів. Так, на в липні 1941 р. в сімферопольській газеті вийшов надрукований згодом масовим тиражем плакат «Наша справа права...».

М. Самокиша свого часу навіть рекомендували воєнному відомству як зарисовщика маневрів. У 1904 р. під час російсько-японської війни М. Самокиш у складі драгунського полку був відправлений військовим художником-кореспондентом журналу «Нива» на фронт. Там митець часто робив замальовки битв майже в реальному часі. Він взагалі вважав, «що художник-баталіст повинен з власного досвіду писати батальні сцени». Тому під час Першої світової війни він возив учнів на фронт для художньої практики [14].

У 1912 р. до 100-річчя перемоги над Наполеоном М. Самокиш створив цілу серію графічних рисунків - послідовні епізоди найголовніших битв [11].

Утім, до найбільш видовищних і значущих картин автора, на нашу думку, можна віднести полотна, присвячені подвигам і битвам запорожців та взагалі національно-визвольним подіям з життя українського народу: «Напад запорозьких козаків на обоз», «Повстання українських селян на чолі з Іваном Богуном» (1930), «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким» (1934), «Бій Богуна з Чарнецьким під Монастирищем в 1653 році» (1931), «Битва козацьких повстанців з польськими гусарами при Жовтих Водах в 1648 році» (1930), «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (1929) та ін.

Прикметно, що ці картини датовано 20–30 роками ХХ століття, коли наша країна вже перебувала під окупацією радянщини. На зображенні чітко прослідковується не лише туга за батьківщиною, а й гордість за свій звитяжний народ. Тим більше, що художник був нащадком козаків, як по лінії батька, так і по матері. Прізвище Самокиш зазвичай давали козакам, які полюбили кисляк (скисле молоко) [14].

До речі, морська тематика також виявилася досить вдалою у творчості художника («Морська битва запорожців з турецьким військовим кораблем», «Морська битва 7 листопада 1800 року» та ін.). Не останню роль у цьому, напевно, відіграв той епізод з життя М. Самокиша, коли він останні шість років свого життя провів у Криму. Існує думка, що під час німецької окупації Сімферополя художник тісно співпрацював із українським націоналістичним рухом [11].

Проте кримський період у творчості та художньо-педагогічній діяльності М. Самокиша тривав значно довше – з 1918 до 1944 року.

Наприкінці 30-х років М. Самокиш брав активну участь у роботі з організації Спілки радянських художників Криму. У 1940 р., коли сформувався його оргкомітет, до нього разом з М. Самокишем увійшли його молоді вихованці: художники В. Спічак, М. Рибніков та ін.

До 80-річчя художника в 1940 р. відбулося вшанування його творчої та художньо-педагогічної діяльності у Сімферопольському Державному драматичному театрі. До цієї дати скульптор Є. Вучетич, який познайомився з живописцем в Дніпропетровську, коли той гостював у свого товариша, директора Дніпропетровського історичного музею Д. Яворницького, створив погруддя «Портрет М. С. Самокиша». Наразі воно зберігається у меморіальній кімнаті М. Самокиша у Кримському художньому училищі.

До кримської тематики митця можна також віднести полотна «Запорожці в Бахчисарай», «Вечір в Криму», «Похід запорожців на Крим» і под.

Принагідно зазначимо, що майстер понад п'ятдесят років свого життя присвятив художньо-педагогічній діяльності. М. Самокиша взагалі вважають основоположником кримської школи живопису. Після переїзду в Симферопіль він давав приватні уроки живопису, згодом відкрив студію, на базі якої пізніше і було створено Державне середнє художнє училище, удостоєне ім'я М. Самокиша.

Недарма саме у Криму було проведено Міжнародну науково-практичну мистецтвознавчу

конференцію «М. С. Самокиш та його учні»; організовано ювілейні виставки у музеях міст Криму до 150-річчя від дня народження художника.

Висновки. Живопис М. Самокиша на військову тематику – важлива складова та унікальне явище українського образотворчого мистецтва, яка свідчить про наступність традицій у розвитку батального жанру. Мальовнича манера батальних полотен Н. Самокиша вирізняється історизмом, динамікою та експресивністю. А трактування образів персонажів – підвищеним реалізмом та психологізмом. Все це змушує глядача повному поглянути на війну, виявити співчуття до простого солдата. Вдала розробка складної багатофігурної композиції, точність малюнку, багате колірне рішення та афективне зображення образу людини на війні визначають цінність батальної манери М. Самокиша.

Реалістичне відображення у його творчості епізодів різних періодів військової історії – це наслідок, з одного боку, швидкої реакції на військові події, учасником яких він інколи був, а з іншого – ґрунтовного інтересу до історії, археології та ін.

Подальше дослідження батальної творчості М. Самокиша дає змогу також прослідкувати певні закономірності та особливості розвитку українського образотворчого мистецтва не лише в ретроспективі (з кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.), а й на сучасному етапі, зокрема через творчість його учнів та послідовників.

Література

1. Амеліна Л. Мої баталії і маневри. Музейний провулок: *Журнал Національного художнього музею України*. 2010. № 1 (15). С. 30–39.
2. Борцова К. О. Батальна графіка М. С. Самокиша. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 79–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_23 (дата звернення: 10.04.2023).
3. Борцова К. Іппологія у графіці М. С. Самокиша. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2011. С. 4–7.
4. Бурачек М. М. Самокиш : монографія. Харків : Рух, 1930. 40 с.
5. З української старовини: альбом / текст Д. І. Яворницького ; мал.: М. С. Самокиша, С. І. Васильківського ; пер. з рос. Ю. Іванченка ; післямова А. О. В'юника. Київ : Мистецтво, 1991. 311 с.
6. Кислюк К. В. Українські особливості «жіночого мілітарі» в соціальній мережі Facebook. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 128–140.
7. Кислюк К. В., Божко Л. Д. Війна очима військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у фейсбуку). *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. №4. С. 8–14.

8. Мемуары / Н. С. Самокиш ; Харьк. худ. Музей ; сост. Л. Абраменко. Харьков : Золоті сторінки, 2010. 184 с.

9. Микола Самокиш. Як я став художником. Київ : Мистецтво, 1937.

10. Микола Самокиш. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/mikola-samokish/> (дата звернення: 10.04.2023).

11. Микола Самокиш – український художник-баталіст. URL: <https://uain.press/blogs/1099902-1099902> (дата звернення: 10.04.2023).

12. Половинчак Ю., Берегелський А. Візуальний контент соціальних медіа як об'єкт бібліотечного депонування (на базі матеріалів висвітлення подій війни 2022 р. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2022. Вип. 63. С. 23–32.

13. Самокиш Микола Семенович. URL: https://www.wiki-data.uk-ua.nina.az/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D1%88%D0%B0_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0.html (дата звернення: 10.04.2023).

14. 1860 – народився Микола Самокиш, художник. URL: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/zhovten/25/1860-narodyvsya-mykola-samokysh-hudozhnyk> (дата звернення: 10.04.2023).

15. Чернов Л. І. Спогади про вчителя Миколу Самокиша. *Ніжинська старовина*. 2010. Вип. 9 (12). С. 123–127. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/24213/14> (дата звернення: 10.04.2023).

16. Щербак О. О. Художественно-выразительный язык живописных полотен Н. Самокиша, посвященных теме гражданской войны. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2011. С. 192–195.

17. Яценко В. М. С. Самокиш : нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1954. 48 с.

18. Яценко В. Микола Самокиш : альбом. Київ : Мистецтво, 1979. 120 с.

References

1. Amelina, L. (2010). My battles and maneuvers. *Museum Lane: Journal of the National Art Museum of Ukraine*, 1 (15), 30–39. [in Ukrainian].

2. Bortsova, K. O. (2011). Battle graphics by M. S. Samokysh. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 4, 79–82. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_23 [in Ukrainian].

3. Bortsova, K. (2011). Hippology in the graphics of M.S. Samokysh. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art History*, 4–7 [in Ukrainian].

4. Burachek, M. M. (1930). *Samokysh: a monograph*. Kharkiv: RUKh [in Ukrainian].

5. *From Ukrainian antiquity: an album* (1991) / tekst D. I. Yavornytskoho; mal.: M. S. Samokysha, S. I. Vasylykivskoho; per. z ros. ta uporiad. Y. O. Ivanchenko; pisliamova A. O. Viunika. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Kysliuk, K. V. (2022). Ukrainian peculiarities of the "female military" in the Facebook social network. *Pytannia kulturolohi, 39*, 128–140 [in Ukrainian].

7. Kysliuk, K. V., Bozhko, L. D. (2022). War through the Eyes of the Military (based on the photo content of the official Facebook pages of the infantry brigades of the Armed Forces of Ukraine). *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 8–14 [in Ukrainian].

8. *Memoirs* (2010). / N. S. Samokysh; Khark. khud. muzei; sost. L. Abramenko. Kharkiv [in Russian].

9. Mykola Samokysh. (1937). *How I became an artist*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

10. Mykola Samokysh. Retrieved from: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/mikola-samokish/> [in Ukrainian].

11. Mykola Samokysh – Ukrainian battle artist. Retrieved from: <https://uain.press/blogs/1099902-1099902> [in Ukrainian].

12. Polovynchak, Y., Berehelskyi, A. (2022). Visual Content of Social Media as an Object of Library Deposit (Based on the Materials of Coverage of the Events of the War of 2022). *Naukovi pr.i Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*. 63, 23–32. [in Ukrainian].

13. Samokysh Mykola Semenovich. Retrieved from: https://www.wiki-data.uk-ua.nina.az/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D1%88%D0%B0_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0.html [in Ukrainian].

14. 1860 – Mykola Samokysh, artist, is born. Retrieved from: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/zhovten/25/1860-narodyvsya-mykola-samokysh-hudozhnyk> [in Ukrainian].

15. Chernov, L. I. (2010). Memories of the teacher Mykola Samokysh. *Nizhynska starovyna*, 9 (12), 123–127. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/24213/14> [in Ukrainian].

16. Shcherbakova, O. O. (2011). The artistic and expressive language of M. Samokysh's paintings on the Civil War. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art History*, 192–195 [in Russian].

17. Iatsenko, V. (1954). *M. S. Samokysh: an essay on life and creative work*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

18. Iatsenko, V. (1979). *Mykola Samokysh: an album*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.8 [930.85+101]

Цитування:

Литвин С. Х. Неокласичний балет: історичне та філософське підґрунтя. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 51–57.

Lytvyn S. (2023). Neoclassical Ballet: Historical and Philosophical Background. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 51–57 [in Ukrainian].

Литвин Сергій Харитонович,
доктор історичних наук, професор,
в. о. завідувача кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<http://orcid.org/0000-0003-0010-2675>
serlytvyn@ukr.net

НЕОКЛАСИЧНИЙ БАЛЕТ: ІСТОРИЧНЕ ТА ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ

Мета роботи – окреслити історичні та філософські основи неокласичного балету, дослідити мистецькі причини його походження, ключові особливості та ідеологеми, що визначили його подальший розвиток. **Методологія статті.** При проведенні дослідження було здійснено комплексний аналіз історичного підґрунтя неокласичного мистецтва у векторах визначення ролі первинного класичного балету в минулому, змін у суспільних відносинах та культурі, новаторських напрямів мистецтва та діяльності засновників самого неокласичного балету, їх творчої спадщини, а також філософського підґрунтя у векторах визначення культурно-мистецької основи неокласичного танцю, впливу інших філософських течій, феноменології та прагматизму, а також деяких ідей Зигмунда Фрейда та Карла Юнга, Анрі Бергсона та Мартіна Гайдеггера. **Наукова новизна.** У процесі цього дослідження було розкрито сутність неокласичного балету в мистецькій площині, що поєднує класичні традиції з новаторськими техніками, а також висвітлює його роль у розвитку хореографічного мистецтва в комплексному аналізі зв'язків між історичним розвитком неокласичного балету та впливом філософських течій початку XX століття на формування і концепцію цього хореографічного стилю. **Висновок.** Неокласичний балет став символом злиття класичних понять, пов'язаних із грацією та елегантністю, разом з енергією та динамікою сучасності. На сьогодні наявні всі ознаки того, що неокласичний балет продовжує залишатись актуальним, зберігаючи свою роль як «містоформуючого» мистецького жанру. Здобутки хореографії та аналіз внесків провідних хореографів, які своїми творчими досягненнями й інноваціями збагатили та примножили значимий внесок у розвиток неокласичного балету, розширивши його межі та збагативши естетичний спектр, вдосконалюють розуміння та оцінку цієї унікальної художньої форми в сучасному світі. Історичне та філософське підґрунтя допомагає розкрити контекст і причини появи, а також розвиток неокласичного балету як повноцінного мистецького явища, що становить основу для подальшого розвитку сучасного танцю.

Ключові слова: неокласичний балет, неокласицизм, історія, філософія, хореографія.

Lytvyn Serhii, Doctor of Historical Sciences, Professor, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Neoclassical Ballet: Historical and Philosophical Background

The purpose of the study is to outline the historical and philosophical foundations of neoclassical ballet, investigating the artistic reasons for its origin, key features, and ideological elements that have determined its further development. **Research methodology.** The research involved a comprehensive analysis of the historical background of neoclassical art in the vectors of determining the role of the original classical ballet in the past, changes in social relations and culture, innovative artistic trends and the activities of the founders of neoclassical ballet itself, their creative heritage, as well as the philosophical basis in the vectors of determining the cultural and artistic basis of neoclassical dance, the influence of other philosophical movements, phenomenology and pragmatism, as well as some ideas of Sigmund Freud and Carl Jung, Henri Bergson and Michel Heidegger. **Scientific novelty.** In the course of this research, the essence of neoclassical ballet was revealed in the artistic plane that combines classical traditions with innovative techniques, and also highlights its role in the development of choreographic art in a comprehensive analysis of the links between the historical development of neoclassical ballet and the influence of philosophical trends of the early twentieth century on the formation and concept of this choreographic style. **Conclusion.** Neoclassical ballet has become a symbol of the fusion of classical concepts associated with grace and elegance, along with the energy and dynamism of modernity. As of today, all indications suggest that neoclassical ballet continues to remain vibrant and relevant, retaining its role as a "city-forming" artistic genre. The achievements of choreography and analysis of the contributions by leading choreographers

who, through their creative achievements and innovations, have enriched and multiplied the significant contribution to the development of neoclassical ballet, expanding its boundaries and enriching its aesthetic spectrum, improve the understanding and appreciation of this unique art form in the modern world. The historical and philosophical background helps to reveal the context and reasons for the emergence and development of neoclassical ballet as a comprehensive artistic phenomenon, forming the basis for the further development of contemporary dance.

Key world: neoclassical ballet, neoclassicism, history, philosophy, choreography.

Актуальність теми дослідження. Неокласичний балет повністю сформувався у середині ХХ століття як відповідь на виклики, які ставило сучасне мистецтво, що виходило за межі традиційних форм, експериментуючи з новими танцювальними манерами. Традиційні форми балету, які були популярними в попередні століття, втратили свою актуальність в очах сучасних глядачів, що спонукало хореографів того часу почати експериментувати з новими танцювальними векторами у пошуках нових способів вираження ідей та емоцій. Ці ідеї формувались як під впливом суспільних змін, що впливали на розвиток усіх сфер життя, так і філософсько-психологічних концепцій, що зумовили розуміння мистецтва через призму індивідуальності, свободи самовираження та емоційної автентичності. Через такий широкий ареал ідей та концепцій, важливим постає фактор розуміння як історичного, так і філософське підґрунтя, яке складає основу дослідження неокласичного балету в контексті історичного знання.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження неокласичного балету проводилися та продовжують проводитися хореографами, мистецтвознавцями, культурологами та іншими фахівцями в галузі мистецтва і танцю. Серед зарубіжних та українських науковців можна визначити Д. Баттервот, Д. Шарикова, О. Чепалова, Н. Пензева, М. Погребняк, О. Плахотнюк, що покладені в основу нашого дослідження.

Мета статі – розглянути історичне та філософське підґрунтя неокласичного балету, що дозволить повною мірою зрозуміти його актуальні сутність та значення серед шаблів сучасного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Неокласичний балет є важливим етапом у розвитку хореографічного мистецтва, який сполучає в собі класичну грацію та сучасний експресіонізм. Його виникнення пов'язане з пошуками танцюристів і хореографів виразити нові емоції та ідеї, залишаючись вірними традиційній балетній техніці. Попри те, що цей визначний стиль хореографічного мистецтва ХХ століття заслуговує багато уваги серед дослідників мистецтвознавців, хореографів та

культурологів єдиного визначення цьому напрямку наразі не встановлено. Це обумовлено тим, що переважно вектори його дослідження ґрунтуються на розгляді художнього та мистецько-естетичного аспекті, спираючись на творчості провідних діячів, які використовували свою художню свободу та креативність, щоб інтегрувати сучасні реалії та світові тенденції у свої постановки, тим самим збагачуючи художню форму та лексичне забарвлення, роблячи цей танцювальний напрямок більш доступним, сучасним та значущим.

Упродовж десятиріч, неокласичний балет зумів здобути популярність серед глядачів та став одним із ключових напрямків в сучасному танці. Однак, досі існує деяка неоднозначність щодо історичного та філософського базису, який лежить в основі цього танцювального стилю, та яке буде розглядатись на сторінках цього дослідження.

Історичне підґрунтя має велике значення для розуміння того, як суспільства розвивалися протягом часу, як вони взаємодіяли між собою та які впливи мали на мистецтво загалом, та хореографію зокрема. У контексті нашого дослідження виокремимо такі історичні вектори у становленні неокласичного балету: роль класичного балету у минулому; зміни в суспільстві та культурі; поява новаторських напрямків мистецтва; засновники неокласичного балету та їх спадщина. Цей список не є вичерпним і може доповнюватись іншими векторами.

В історії хореографічного мистецтва, класичний балет був важливим етапом у розвитку танцю. Зародження класичного балету в XVI–XVII століття було пов'язане з розвитком танцювального жанру у Європі, а особливо в Італії та Франції. Класичний балет став першим систематизованим стилем танцю, де встановились стандарти техніки, позицій тіла та рухів. Його історична роль включала його збереження та передачу традицій танцювального мистецтва з покоління в покоління. Завдяки стійким технікам, репертуару та підходам до хореографії, класичний балет став мистецтвом з визначеними стандартами і методами навчання. Як зазначає О. Плахотнюк: «однією із основний

світоглядною властивістю танцю є швидко і досконало реагувати на всі суспільно-політичні та історичні процеси розвитку суспільства. Відображення катаклізмів, криз та скачки економічного розвитку, філігранно віддзеркалює трагедію війн та емоції її завершення від перемоги до поразки. Постійно розвивається, формує нові зразки, напрямки і цілі самодостатні види та напрямки сучасного танцювального мистецтва» [4, 162].

Протягом історії класичний балет зазнавав змін та вдосконалювався, а його стиль став однією із основ для подальших хореографічних експериментів. З появою неокласичного балету у середині XX століття, традиційні класичні техніки та елементи поєдналися з інноваційними танцювальними стилістичними, що дало початок новому творчому напрямку. О. Чепалов зазначає, що класичний танець почасти зберігався у «резервації» та відбив стильові видозміни у творчості Сержа Лифаря та Джорджа Баланчіна, особливо з початком американського періоду останнього, аби повернутися до Західної Європи у вигляді неокласичних опусів. [7, 30] Як ми вже згадували у попередніх роботах культурно-мистецьке середовище США другої третини XX століття було перенасичене потребою створення новітньої гілки розвитку і становлення суто американської хореографічної культури [1, 294]. На початку 1920-х років у США інтерес до балету був мінімальним, оскільки його вважали європейською формою мистецтва, яка не має нічого спільного з американською культурою [11, 110]. Більшість балетних компаній та виконавців приїжджали з Європи, що робило балет практично недоступним для більшості американців. Все почало змінюватись, з того моменту, як у 1933 році Лінкольна Кірстейна запросив Джорджа Баланчіна в Нью-Йорк і саме балетне мистецтво почало трансформуватись: «одвічне тяжіння балетного мистецтва до оповідальності на практиці урівноважувалося симфонізацією танцю, коли змістовність хореографічного тексту народжувалася з музичною, а не сценарною драматургією» [7, 30].

Значні трансформації у суспільстві і культурі відбувались також і в Європі, що посприяло сутнісним змінам у хореографічному мистецтві. Якщо подивитись історично на той період часу, як зазначає М. Погребняк, кінець XIX століття і початок XX століття відзначився глибокою кризою західноєвропейської цивілізації та культури, яка досягла всі її складові: економіку,

державний устрій, філософію, мораль, мистецтво [5, 251]. Поява неокласичного балету була відповіддю на складні політичні та суспільні зміни того періоду, а також на руйнування раціоналістичного світогляду і появу ірраціоналізму в мистецтві.

Хореографи відмовлялися від традиційних класичних форм і здійснювали експерименти зі стилем, шукаючи нові шляхи виразності та відповіді на складність сучасного світу. Абстракція, сюрреалізм та інші нестандартні художні підходи допомогли хореографам втілити нові ідеї та погляди у своїх творчих роботах. Політичні та суспільні проблеми того періоду стимулювали до використання танцю для вираження своїх поглядів та критики суспільного ладу. Танець став засобом виразу індивідуального та колективного досвіду, дозволяючи відображати складні емоції, переживання та погляди на світ. космополітичну ознаку танцювальної культури в мистецькому просторі сучасності можемо визначити наступними категоріями. О. Плахотнюк визначає ряд космополітичних ознак класичного балету, говорячи, що: «Космополітичні процеси сприйняття класичного балету. Мультинаціональність провідних балетних осередків світу, взаємна інтегрованість танцівників різних шкіл, наявність споріднених тенденцій до збереження етнічних традицій і водночас зовнішніх впливів, що відображаються в їх репертуарі. Репертуарна політика балетних труп та національних театрів спрямована таким чином, що має спільну тенденцію до об'єднання в репертуарі класичної спадщини балетного мистецтва, балетів популярніших сучасників та робіт локальних (національних) хореографів-балетмейстерів. Завдяки розвиненим технологіям (відео-, телефіксації, мережі «Інтернет») глядачі, як і танцівники та балетмейстери мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Як результат у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власне гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту, щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистав, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах [13, 43].

Відбірково неокласичний балет виявився стильовим рішенням, що дозволив хореографам ефективно поєднувати традиції минулого з вимогами сучасності, оскільки «після численних хореографічних ексцентріад та руйнацій хореографічної лексики, пошуків її

нових напрямків була досягнута необхідність «реабілітації класики»» [3, 90].

Протягом ХХ століття в мистецтві сформувалося багато різноманітних течій, які вплинули на розвиток художньої культури та привнесли новаторство в різні галузі мистецтва, в тому числі і в хореографію. Танець, музика, театр, образотворче мистецтво і багато інших сфер отримали нові ідеї та способи виразу завдяки таким течіям, як модернізм, авангардизм, сюрреалізм, постмодернізм тощо.

Модернізм та авангардизм здебільшого прагнули розриву з традиціями, створюючи нові виразні засоби та експериментуючи з формами. Сюрреалізм своєю чергою зосереджувався на непересічних образах та асоціаціях, що дозволяло створити містику та дивовижний світ у мистецтві. Постмодернізм, натомість, підкреслював розмаїття, плинність та поєднання різних стилів.

В українській музичній енциклопедії зазначається, що поява неокласицизму на початку ХХ століття викликана заперечною реакцією на романтизм, імпресіонізм, модерн/сецесію, символізм, футуризм і пов'язана з антиномічністю культури й потягом до надіндивідуального [6, 224].

Хоча у деяких джерелах [12, 93] можна знайти вказівки на авангардистську спрямованість неокласицизму, але загалом вважається, що неокласицизм є складовою руху модернізму [6, 224].

Модернізм та авангардизм дійсно виступали як новаторські рухи у мистецтві ХХ століття, спрямовані на переосмислення та інновації. Модерністи тягнули за собою нові матеріали та технології, а авангардисти йшли ще далі, привносячи експериментальні та радикальні підходи у свої твори.

У контексті розвитку хореографічного мистецтва спостерігаємо, що поряд із тенденціями руйнації естетичних і структурних засад класичного балету хореографи-авангардисти зосереджують увагу на оновленні, розширенні та збагаченні виразальних форм і засобів хореографічної спадщини, утверджують різноманітні тенденції та форми модерн-танцю, поєднують елементи модерну, джаз-танцю з елементами класики. Саме цей шлях, що одержав назву «неокласичний», виявився найбільш плідним і перспективним [2].

Неокласичний балет поєднує елементи класичної балетної техніки з ідеями та підходами сучасного мистецтва. Він зберігає естетику і грацію класичного балету, але водночас, вносить новаторські рішення та

експерименти, що дозволяє йому бути частиною модерністського руху. О. Чепалов зазначає, що «неокласика» стиль в якому слідом за музикою, хореографи шукали оновлення танцювальної мови не у *радикальних змінах (курсив наш – С.Л.)*, а шляхом переосмислення застиглих форм класичної спадщини [8, 219]. Це підтверджує його органічний характер та поступовий розвиток як явища, яке було необхідним для відродження класичних цінностей, втрачених під час різних експериментів та стилістичних трансформацій протягом історичних змін. Водночас Н. Пензева підкреслює, що процес руху до неокласицизму стосується і музики, і хореографії, і він має глибокі корені в потребі відновити та відродити класичні цінності, які можуть бути втрачені у змінливому світі мистецтва [3, 91]. Саме тому, дослідники неокласичного балету звертаються до історичних витоків цього стилю саме у музиці, оскільки тісна співпраця між композиторами та хореографами того часу заклали фундамент створення безсюжетних хореографічних вистав та формування новаторської думки.

Неокласичний балет, з властивим йому поєднанням класичних елементів з новаторськими техніками, став значущим етапом у розвитку хореографічного мистецтва. Спадщина, залишена засновниками, внесла суттєвий вклад у формування і розвиток цього стилю, а також викликала широкий інтерес до неокласичного балету в сучасних хореографічних колах.

Його засновниками в 30–60-х рр. стали вже вище згадані українець Серж Лифар, який понад 30 років очолював балет Гранд-Опера (Париж) та грузин Джордж Баланчин (справжнє Георгій Баланчивадзе), який 1948–1983 рр. керував створеною ним американською балетною трупой «Нью-Йорк сіті балет» [2]. В мистецтвознавчих колах побутує суперечка щодо того, хто з них перший ввів термін «неокласика» у широке коло вживання, однак враховуючи різні підходи до хореографії, однозначним можемо вважати, що творчий доробок кожного став початком реформи танцю, який має неоціненне значення в історії хореографічного мистецтва. Серж Лифар об'єднав у своїй творчості класичну основу з новаторськими елементами. Його ціль полягала в збереженні естетики та грації класичного балету, але водночас він додавав емоційного виразу та інноваційних рішень, що зробило його творчість унікальною. Важливою ідеєю Лифаря було наблизити балет до реального життя, передати через танець людські почуття.

Його підхід визначався романтичною спрямованістю, що може видаватись протилежним абстрактній холодності, яка інколи пов'язується з неокласицизмом.

Що стосується Джорджа Баланчіна, то його зв'язок з неокласичним балетом, це суцільний взаємодоповнюючий механізм, в якому неможливо визначити перевагу творця над творінням. Хоча за думкою Д. Баттерворт: «Особиста естетика Баланчіна характеризується тим, що згодом визнали як неокласицизм» [11, 112], однак варто відзначити, що саме неокласичний підхід в танці породив творчий успіх Джорджа Баланчіна, і що тепер «творчий здобуток Баланчіна» є всім відомий і вважається «еталоном» неокласичного балету, невіддільним від нього.

З історичного підґрунтя видно, що спадщина засновників неокласичного балету має велике значення для розвитку цього стилю і викликає інтерес у сучасних хореографічних колах. Однак, існувати на різних шарах суспільства неокласичному балету дозволяє сполучення історичного підґрунтя із філософською сутністю.

Філософська основа неокласичного балету полягає в руйнуванні догматичного читання класичного балету та класичного танцю загалом. Ця форма танцю прагне знайти баланс між традиціями та інноваціями, поєднуючи найкраще з обох світів. Ключові філософські елементи, які знаменують руйнування догми полягають в: абстракції, музичності, швидкості і енергії, візуальному мінімалізмі. Практично це проявляється наступним чином: використання абстракції дозволяє виконавцям виразити внутрішні стани та емоції без прив'язки до конкретного сюжету; музичність допомагає втілити музику в рух і підкреслити гармонію звуків та рухів; швидкість і енергія додають динамічності та імпульсивності виставі; візуальний мінімалізм підкреслює суть та простоту мистецтва.

Крім того, неокласичний балет також заснований на філософських ідеях початку ХХ століття. Д. Шариков зазначає, що філософські ідеї початку ХХ століття, які вплинули на формування естетики неокласичного балету визначили, що сучасна неокласична хореографія тісно пов'язана з філософськими течіями, які сформували її етичні й естетичні принципи [10, 177]. Феноменологія, яка спрямована на дослідження свідомості та досвіду, може бути використана для передачі власних переживань та емоцій через рух. Прагматизм, орієнтований на

практичні результати, стимулює пошук нових технік та рішень у танці, щоб досягти більш ефективного сприйняття глядачами. Руйнування старих стандартів дозволяє творцям неокласичного балету відмовитися від традиційних форм та змусити аудиторію переосмислити танцювальні концепції.

Варто також зазначити, що значний вплив на розвиток цього напрямку мають філософські ідеї Зигмунда Фрейда та Карла Юнга, Анрі Бергсона, Мартіна Гайдеггера, що за аналізом Д. Шарикова проявлялось таким чином. Під впливом психоаналізу Зигмунда Фрейда та Карла Юнга неокласична хореографія звертається до психічного життя людини, розглядає його свідомі, несвідомі й підсвідомі вчинки, роздуми, колективне несвідоме, а також цікавиться і аналізує фантазії та сексуальну мотивацію дій. Інтуїтивізм Анрі Бергсона дав змогу змістити акцент з суспільної, колективної художньої творчості на індивідуальну, авторську творчість митця, надаючи йому повну свободу в художніх пошуках, експериментах, спрямовуючи творчий пошук хореографа-постановника саме на «імпровізаційний аспект» при створенні балетного твору чи танцювальної форми. Екзистенціалізм Мартіна Гайдеггера уможливив визначення психологічного аналізу в балеті людських емоцій (страх, ненависть, невпевненість, жах, страждання), а також піддати сумніву важливість гармонійних і традиційних етичних та естетичних ідеалів і норм суспільства [9, 72].

Їхні концепції про час, простір, свідомість і взаємозв'язок людини з навколишнім світом знайшли своє втілення в неокласичному балеті, допомагаючи розкрити нові аспекти виразності та глибини танцю. Отже, таким чином бачимо, що філософські підґрунтя стають не тільки важливою складовою неокласичного балету, але й джерелом його творчого розвитку та інновацій.

Наукова новизна. У процесі цього дослідження було розкрито нові аспекти, що мають відношення до сутності неокласичного балету в якості мистецтва, що поєднує класичні традиції з новаторськими техніками, а також висвітлює роль стильового напрямку в розвитку хореографічного мистецтва у комплексному аналізі зв'язків між історичним розвитком неокласичного балету та впливом філософських течій початку ХХ століття на формування і концепцію цього хореографічного стилю.

Висновок. Неокласичний балет став культурно-історичним символом злиття

класичних понять, пов'язаних із грацією та елегантністю, разом з енергією та динамікою сучасності. На сьогоднішній день присутні всі ознаки того, що неокласичний балет продовжує залишатись живим і актуальним, зберігаючи свою роль як «містоформуючий» мистецький жанр. Здобутки хореографії та аналіз внесків провідних хореографів, які своїми творчими досягненнями та інноваціями збагатили та примножили значимий внесок у розвиток неокласичного балету, розширивши його межі та збагативши естетичний спектр, вдосконалюють розуміння і оцінку цієї унікальної художньої форми в сучасному світі. Історичне та філософське підґрунтя допомагають розкрити контекст і причини появи а також розвитку неокласичного балету, як повноцінного мистецького явища, становлячи основу для подальшого розвитку сучасного танцю.

Література

1. Гацелюк В. Роль творчого доробку Джорджа Баланчіна (Георгія Мелітоновича Баланчивадзе) у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Історичні науки*. Одеса : Гельветика, 2021. Т. 32 (71). № 4. С. 290–296. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42>.
2. Горбачов Д. Авангардизм. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-42265> (дата звернення: 28.03.2023).
3. Пензева Н. Неокласика як стиль хореографічного мистецтва XX ст. (на прикладі творчості Дж. Баланчіна). *Культура народів Причорномор'я*. Сімферополь, 2009. № 154. С. 89–92. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/34929/22-Penzeva.pdf?sequence=1> (дата звернення: 28.03.2023).
4. Плахотнюк О. Світосприйняття джаз-танцю в мистецькому просторі сучасності. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 157–162. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-26>.
5. Погребняк М. Неокласичний танець: генеза та його естетико-стильові особливості у театрі Джоржа Баланчіна. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ : КНУКіМ, 2013. Вип. 28. С. 128–137. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_21 (дата звернення: 28.03.2023).
6. Українська музична енциклопедія / за ред Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2016. Т. 4. 553 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_4.pdf (дата звернення: 28.03.2023).

7. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
8. Чепалов О. Хореологія : статті та лекції. Київ : Ліра-К, 2020. 228 с.
9. Шариков Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру : монографія. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2018. 334 с.
10. Шариков Д. Онтологія неокласицизму в хореографічній культурі, а також генеза у балетному театрі нового класичного напрямку XX – початку XXI століття. *Scientific journal innovative solutions in modern science*. Dubai : TK Meganom, LLC, 2016. № 8(8). С. 175–181. URL: <https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/viewFile/1003/1139> (дата звернення: 28.03.2023).
11. Butterworth Jo. *Dance Studies: The Basics*. London and New York : Routledge, 2011. 224 p.
12. Guatterini M. *L'ABC del balletto*. Milano : Mondadori, 1998. 239 p.
13. Plakhotnyuk O. Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2020. № 5 (33). Vol. 3. P. 38–43. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>.

References

1. Hatseliuk, V. (2021). The role of George Balanchine's (Heorhii Melitonovych Balanchivadze) creative work in the modern practice of neoclassical ballet: chorological aspect. *Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Historical sciences*. Odesa: Helvetica Publishing House, 32(71), 4, 290–296. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42> [in Ukrainian].
2. Horbachov, D. (2023). Avant-garde. *Encyclopaedia of Modern Ukraine: online version / edited by I. Dziuba and others; NAS of Ukraine, National Science and Technology School*. Kyiv: Institute of Encyclopaedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-42265> [in Ukrainian].
3. Penzeva, N. (2009). Neoclassicism as a style of choreographic art of the 20th century (on the example of J. Balanchine's work). *Culture of the Black Sea Peoples. Simferopol*, 154, 89–92. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/34929/22-Penzeva.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
4. Plakhotniuk, O. (2022). World perception of jazz dance in the artistic space of modernity. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2, 157–162. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-26> [in Ukrainian].
5. Pohrebniak, M. (2013). Neoclassical dance: genesis and its aesthetic and stylistic features in the theatre of George Balanchine. *KNUKIM Bulletin. Series "Art History"*. Kyiv: KNUKIM Publishing Centre, 28, 128–137. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_21 [in Ukrainian].
6. Ukrainian Music Encyclopedia (2016). / edited by H. Skrypnyk. Kyiv: IMFE, 4, 553. Retrieved

from: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_4.pdf [in Ukraine].

7. Chepalov, O. (2007). Choreographic theatre of Western Europe in the twentieth century: monograph. Kharkiv: KHDAAK, 344 [in Ukrainian].

8. Chepalov, O. (2020). Choreology: articles and lectures. Kyiv: Lira-K, 228 [in Ukrainian].

9. Sharykov, D. (2018). Neoclassicism in choreographic culture: genesis and concept of ballet theatre: monograph. Vinnytsia: Nilan-LTD, 334 [in Ukrainian].

10. Sharykov, D. (2016). Ontology of neoclassicism in choreographic culture, as well as the genesis of the new classical direction of the twentieth – early twenty-first centuries in ballet theatre. Scientific journal innovative solutions in modern science. Dubai: TK Meganom, LLC, 8 (8), 175–181. Retrieved from: <https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/view/File/1003/1139> [in Ukrainian].

11. Butterworth, Jo. (2011). Dance Studies: The Basics. London and New York: Routledge, 224 [in English].

12. Guatterini, M. (1998). L'ABC del balletto. Milano: Mondadori, 239 [in Italian].

13. Plakhotnyuk, O. (2020). Cosmopolitan processes in the theatre of classical ballet. Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie. Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 5 (33), 3, 38–43. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>. Retrieved from: <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24> [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 12.05.2023
Прийнято до друку 22.05.2023*

Цитування:

Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.

Hertz I. (2023). Modern Dance and the Latest Technologies: Facets of Interaction. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 58–63 [in Ukrainian].

Герц Ірина Іванівна,

доцент кафедри музичного мистецтва
і хореографії ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет ім. К. Д. Ушинського»,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3721-9594>
ira-herts@ukr.net

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ І НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ГРАНІ ВЗАЄМОДІЇ

Мета статті – дослідити особливості впливу новітніх технологій на розвиток сучасного танцю. **Методологія дослідження** ґрунтується на інтеграції мистецтвознавчого і технологічного підходів, а також застосуванні загальнонаукових методів: аналізу, порівняння, узагальнення. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі основних тенденцій впровадження інноваційних технологій у сучасне хореографічне мистецтво, виявленні новітніх підходів до сучасного танцю під впливом цифрових технологій. **Висновки.** Новітні технології суттєво впливають на розвиток сучасної хореографії як виду мистецтва. З одного боку, відкритість до інноваційної взаємодії з різними формами інших мистецтв – музичного, вокального, театральнo-драматичного та ін., а з іншого – інтеграція з інноваційними технологіями – «такий незвичний синтез, як вказує О. Пастухов, перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів не лише хореографічної, а й мистецької та світоглядної виразності». Як форма мистецтва, сучасний танець, завдяки активному розвитку екранних, інформаційних, віртуальних технологій, впливає і на зміни в самому мистецтві, вдосконалюючи його. У результаті органічного поєднання різних танцювальних форм, засобів, стилів, цифрових технологій з'являються інновації, які визначально впливають на розвиток усієї світової хореографії.

Ключові слова: сучасний танець, сучасна хореографія, новітні технології, інноваційні технології, цифрові технології.

Hertz Iryna, Associate Professor, Department of Musical Art and Choreography, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky", Associate Professor, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts

Modern Dance and the Latest Technologies: Facets of Interaction

The purpose of the article is to study the peculiarities of the influence of the latest technologies on the development of contemporary dance. **The research methodology** is based on the integration of art historical and technological approaches, as well as the use of general scientific methods – analysis, comparison, and generalisation. **The scientific novelty** lies in a comprehensive analysis of the main trends in the introduction of innovative technologies in contemporary choreographic art, the identification of the latest approaches to contemporary dance under the influence of digital technologies. **Conclusions.** The latest technologies have a significant impact on the development of contemporary choreography as an art form. On the one hand, openness to innovative interaction with various forms of other arts – music, vocal, theatre and drama, and on the other hand, integration with innovative technologies "such an unusual synthesis turns contemporary dance into one of the most effective means not only choreographic, but also artistic and ideological expressiveness" [7, 107]. As an art form, contemporary dance, thanks to the active development of screen, information, and virtual technologies, also influences changes in the art itself, improving it. The organic combination of different dance forms, media, styles, and digital technologies, results in innovations that have a decisive influence on the development of the entire world choreography.

Key words: modern dance, modern choreography, latest technologies, innovative technologies, digital technologies.

Актуальність теми дослідження. Важливим чинником розвитку сучасного суспільства в цифрову епоху є новітні

технології, які проникають в усі сфери життєдіяльності. Вплив цифрової культури поширився на всі види мистецтва, зокрема й

хореографію. Використання новітніх технологій дає можливість хореографам і режисерам створювати оригінальні авторські постановки та високотехнологічні концерти, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. Інноваційні технології дають можливість по-новому реалізувати концепцію творчості хореографів. Цифрові медіа все частіше використовуються у сучасному танці, а нові форми інтерактивного перформансу з'являються у колективних інсталяціях. Відповідно до цього, дослідження тенденцій розвитку сучасного танцю під впливом новітніх технологій є вельми актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській науці розробляються питання термінології, історії і теорії сучасного танцю, техніки виконання, тенденцій сучасного хореографічного мистецтва, трансформації сучасного танцю як окремого стилю тощо, хоча більшість з них залишаються дискусійними. Але питання використання новітніх технологій, тим більше цифрових, майже не досліджено. Серед зарубіжних наукових доробків з досліджуваної тематики заслуговує на увагу праця Франсіско Сагасті «Інформаційні технології та мистецтво: еволюція комп'ютерної хореографії за останні півстоліття», в якій він дослідив історію взаємозв'язків між комп'ютерними науками, інформаційними технологіями та мистецтвом танцю. Стів Діксон у монографії «Цифрове виконання. Історія нових медіа в театрі, танці, перформансі та інсталяції» простежує еволюцію цих практик, аналізує теоретичний, художній і технологічний контексти цієї форми нового медіамистецтва. Один із розділів монографії він присвятив цифровим танцям та розробці програмного забезпечення. В Україні питання впровадження новітніх технологій у сучасне хореографічне мистецтво частково розкриваються у працях М. Погребняка, О. Пастухова, І. Климчук, О. Кривонос та ін. Так, М. Погребняк розглянув використання інтерактивних методів у творчості хореографів Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема, дослідив використання рольової гри та 3D-технологій як творчого методу окремих балетмейстерів сучасного танцю. О. Пастухов, обґрунтовуючи теоретичні засади використання специфічних підходів у процесі підготовки виконавців сучасного танцю, приділяє також певну увагу використанню новітніх комп'ютерних технологій у сучасній хореографії, особливо під час дистанційного навчання. Роль інноваційних технологій у

практичній діяльності хореографа аналізується також у працях І. Климчук. О. Кривонос піднімає питання використання інтернет-технологій при підготовці сучасного танцю. Однак, все це лише окремі проблеми, натомість комплексне дослідження теми впровадження новітніх технологій у сучасний танець сьогодні відсутнє.

Мета статті – дослідити особливості впливу новітніх технологій на розвиток сучасного танцю.

Виклад основного матеріалу. Сучасна хореографія формується шляхом змішування різних танцювальних стилів і напрямів. Протягом XX – на початку XXI ст. вона набула свого власного стилю як єдиного напрямку сучасної форми втілення танцювальних композицій хореографів і балетмейстерів. Цифрові і технологічні рішення проникають у сучасні постановки все частіше: чи то драматичний спектакль, опера, балет чи танці. У Європі, США та Японії це вже давно є звичним явищем.

До новітніх технологій з метою вдосконалення сучасної хореографії зверталися ще наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX ст. відомі зарубіжні хореографи. Особливо варто відзначити роботи Уейна МакГрегора та Мерса Каннінгема. Так, британський хореограф Вейн МакГрегор ще у 1990-х роках намагався поєднати танець з наукою і технологіями, щоб зробити сучасну хореографію більш цікавою. У 2008 році він підготував роботу «Сутність» для свого ансамблю Company Wayne McGregor, ґрунтуючись на спільних дослідженнях із психологами, нейробіологами та інженерами-програмістами. Скориставшись повною послідовністю власного генетичного коду для «Автобіографії», МакГрегор у 2017 році поставив хореографію з дронами для інсталяції за участю артистів його трупи та членів Королівського балету, де він був постійним хореографом. Під час створення однієї зі своїх робіт МакГрегор співпрацював з Google Arts & Culture, щоб розробити інструмент на основі штучного інтелекту, який створює оригінальні танцювальні рухи. З цією метою було використано тисячі годин відео з попередніх робіт хореографа за 25 років, технологія також вивчила рухи кожного з 10 танцівників з Company Wayne McGregor. Камери знімали соло танцівників, фіксуючи їх пози, а потім пропонували варіанти для інших хореографічних послідовностей, відображаючи їх у вигляді аватарів на екрані в режимі реального часу. За словами МакГрегора,

співпраця зі штучним інтелектом була схожа на додавання ще одного танцівника – «це використання можливостей даних, які ви ніколи не побачите» [15]. Підготовча робота тривала майже два роки, і нарешті у павільйоні Дороти Чандлер у Музичному центрі Лос-Анджелеса, одному із трьох найбільших центрів виконавських мистецтв у США, відбулася світова прем'єра роботи «Живий архів: експеримент із штучним інтелектом». Він також поставив хореографію із застосуванням новітніх технологій для трьох творів – «Outlier», «Проект Данте (Інферно)», «Божественна комедія» [15].

Американський хореограф і реформатор сучасного танцю Мерс Каннінгем протягом усієї своєї 70-річної кар'єри неодноразово вдавався до використання технологій у своїх спектаклях. М. Каннінгем поставив «Beach Birds for Camera» (1991) із жорсткими та незграбними рухами рук та ніг, і «Biped» (1999), що складався з двох частин: живе виконання хореографічної партитури танцівниками і відеопроєкція. Остання варіювалася від абстрактних фігур до анімованих відео з танцівницями. Для створення анімації на трьох виконавицях навішували рецептори, які фіксували камери, розставлені по периметру студії. Всі 41 рух трансформувалися в 3D-моделі людських силуетів, зображених олівцем, а потім «виводилися» на сцену, де з ними взаємодіяли живі перфомери [2; 8, 40–41].

Комп'ютерну програму LifeForms («Форми життя»), автором якої була художниця Текла Шипхорст, М. Каннінгем використав у 1989 р. Технології були йому потрібні, щоб «розширити межі творчого процесу та кинути виклик людській природі» [10], адже LifeForms давала змогу експериментувати з танцювальними формами безліч разів і не виснажувати при цьому танцівників, а також у 3D досліджувати будь-які варіанти руху людського тіла, незважаючи на особливості координації. Згодом Текла Шипхорст удосконалила програму, створивши DanceForms, якою сьогодні користуються вчителі танців та хореографи. За допомогою цієї програми можна «оживляти» фігуру і, задаючи певні параметри, створювати танець, – так Каннінгем поставив свої спектаклі «Hand-Drawn Spaces» (1991) та «Loops» (2008) [2].

У 2005 році американська танцівниця Тріша Браун розробила 30-хвилинну роботу, використовуючи систему штучного інтелекту, яка миттєво реагувала на рухи танцівників за допомогою анімованої графіки.

Американський хореограф Білл Т. Джонс співпрацював із Google Creative Lab, щоб поекспериментувати з програмою PoseNet, яка може розпізнавати розташування людських фігур у режимі реального часу [15].

Виразним прикладом використання цифрових технологій у хореографії є діяльність групи Open Ended Group (США). Це художній колектив, до складу якого входять Марк Доуні, Шеллі Ешкер і Пол Кейсер, відомі своїми розробками в технології танцю, зокрема «motion-capture» («захоплення руху») – технологія запису руху з подальшим його перетворенням на цифрову модель. Open Ended Group співпрацює з відомими балетмейстерами: спільно з М. Каннінгемом вони створили балети «Двоногий» (1999), «Петлі» (2001–2008); з Т. Браун – «Як довго існує суб'єкт на краю об'єму» (2005) [16].

Заслуговує на увагу використання інтерактивних технологій у творчій діяльності американського хореографа Вільяма Форсайта, який тривалий час працював у Німеччині. Створена ним інтерактивна комп'ютерна інсталяція «Improvisation Technologies» спочатку планувалася як допоміжний засіб для професійного тренінгу артистів балету франкфуртської трупи. Але з часом вона почала виконувати універсальні функції, даючи змогу аналізувати будь-які рухи танцівників, «вбудовані» у віртуальний простір [8, 39].

У сучасній хореографії при створенні постановки сучасного танцю використовуються також новітні технології, призначені для роботи зі світлом, декораціями та ін. Так, технології LED і система штучного інтелекту, що управляє світловим обладнанням, дає змогу підлаштовуватись під відеопроєкцію або рух танцівників. У хореографії використовуються й спеціально розроблені системи відеозйомки: у 2014 р. інженер Тайрік Абдел-Гавад створив роботу, який, зчитуючи людські рухи, синхронізується з ними і може знімати все однією камерою з різних ракурсів [2]. У 2016 році Національний балет Нідерландів уперше у світовій практиці представив VR-балет «Night Fall» – спектакль триває 6 хвилин, його можна переглянути на YouTube і, використовуючи VR-окуляри, опинитися на сцені серед балерин.

Цифрові технології та відеопроєкцію, як основні засоби виразності, використовує у своїх спектаклях й французька танцювальна компанія Adrien M & Claire, створена Адрієном Мондо та Клер Барден. Одну з їх постановок було представлено публіці у Maison des Arts de

Créteil у листопаді 2014 року – це поєднання танців, світлового та цифрового шоу [13].

Іншим прикладом є проект Cube японського медіахудожника та програміста Дайто Манабе, поставлений спільно з танцювальною компанією Elevenplay під керівництвом хореографа Мікіко Мізуно. На сцені розташовані п'ять кубів, що світяться, поряд із кожним з них стоїть перформер. Поки танцівники виконують прості хореографічні рухи, куби світяться різними гранями. Потім увесь простір разом із кубами і танцівниками заливається відеопроєкцією. Elevenplay відома не тільки в Японії, а й далеко за її межами якраз завдяки своїй роботі з технологіями. В одній зі своїх постановок вони використовували відеопроєкцію і дрони, що світяться [2].

З кожним роком процес цифровізації у сфері культури і мистецтв дедалі більше активізується і в Україні. Так, хореографи починають використовувати онлайн-платформу доповненої реальності ALTstage, розроблену українською «Платформою сучасного танцю» у співпраці з ІТ-компанією WeAR Studio та німецьким Post Theater. Для перших експериментів було обрано чотири танцювальні вистави українських хореографів. «Тепер ми можемо не просто дивитися двовимірні відео танцю чи інших перформативних мистецтв на двовимірних екранах наших лептопів. Ми зробили так, аби виконавці зійшли з екранів», – пояснює автор ідеї ALTstage, режисер і драматург Post Theater Макс Шумахер [11]. *Суголосною є точка зору й креативного продюсера ALTstage, хореографа, співзасновника та президента «Платформи сучасного танцю» Антона Овчиннікова, який звертає увагу на той факт, що «сучасний танець постійно перебуває у пошуках нових засобів творчого вираження – від застосування законів фізики й людської анатомії до використання простору й технологій. Доповнена реальність, де глядач отримує ілюзію присутності об'єктів, яких тут немає, може надати новий вимір для танцю» [1]. Цей проект, за словами його розробників, – «не тільки розробка нового творчого інструменту, а й можливість розширити аудиторію, повернути до сучасного танцю увагу тих, хто захоплюється цифровими технологіями» [1].*

ALTstage – показовий приклад того, як мистецькі практики можуть бути рушійною силою розвитку ІТ [5]. Сьогодні ця технологія, презентація якої відбулася навесні 2021 року у Києві, пізніше у Харкові і Дніпрі, є унікальною для театральних і хореографічних практик України та світу загалом. Цей проект

реалізовувався за підтримки Дому Європи (програма Європейського Союзу) й Українського культурного фонду (УКФ) [12]. На платформі «ALTstage. Крок з екрану» створено мультимедійну виставу P.A.N.T.E.R., яка поєднує сучасний танець, медіа-арт та доповнену реальність ALTstage. У виставі відбувається зіткнення двох світів: традиційного – театального та ультрасучасного – цифрового [6].

Цифрові технології, робота зі штучним інтелектом настільки зробили крок уперед, що вже створено роботів-танцівників. Компанія Boston Dynamics навчила сім роботів-псів Spot танцювати під пісню гурту BTS «*IONIQ: I'm On It*» [9]. У відеоролику роботи синхронно танцюють, створюючи образи єдиних фігур. Синхронізувати танець роботів вдалося за допомогою програмного модуля Choreographer, який у Boston Dynamics створили спеціально для програмування танців Spot. У відеоролику представлено все сімейство роботів Boston Dynamics – гуманоїдний Atlas, робопес Spot і складський робот Handle з рукою-маніпулятором – всі разом синхронно виконують танець під пісню The Contours «*Do You Love Me*». Boston Dynamics не вперше демонструє танцювальні навички своїх роботів: у 2018 р. компанія вже представила відео, в якому робот Spot виконав танець «*Людина, яка біжить*», але у новому відео все виглядає на вищому рівні завдяки Atlas, який рухається як справжній танцівник. При перегляді танцю за участю роботів, що синхронно рухаються, створюється відчуття, що все, що відбувається, є продуктом комп'ютерної графіки [4].

Таким чином, завдяки цифровим технологіям формується своєрідне онлайн-сховище історії та культури танцю, навчаючи будь-кого у будь-якій точці світу. Водночас цифрові технології стали потужною рушійною силою розвитку танцю як виду мистецтва. Цифрова епоха – це епоха радикальних змін у виконавському мистецтві, і сучасний танець не став винятком. За останні роки, з моменту запуску платформи для обміну контентом YouTube (з 2005 р.), багато процесів, пов'язаних і з сучасним танцем, перейшли в онлайн. Саме завдяки медіа-комунікаціям більше не стоїть проблема збереження культурної танцювальної спадщини для передання її наступним поколінням, оскільки за допомогою медіа-технологій можна зафіксувати усі елементи сучасного танцю. Стало можливим проводити хореографічні заняття в домашніх умовах, танцювальні флешмоби у будь-який час і в будь-якому

куточку світу, створювати нові танцювальні відеопроєкти за допомогою відеомонтажу. Соціальні мережі, зокрема Instagram, Facebook і YouTube, надають можливість розповсюджувати відзняті танцювальні номери по всьому світові. Популярні американські танцювальні шоу, такі, як «So You Think You Can Dance» і «Kings of the dance floor» та їх аналоги є показовими прикладами танцювальних проєктів медіакультури, що популяризують сучасний танець в усіх його стилях і техніках, роблячи його все більш масовим продуктом [3, 45–46].

Все це, у свою чергу, не могло не вплинути на хореографічну освіту. Сучасному танцівнику та виконавцю необхідно добре розумітися на цифрових технологіях. Так, Лондонська школа сучасного танцю нещодавно стала першою консерваторією у світі, що пропонує ступінь магістра з єдиною спеціалізацією Screendance – «дослідження перетинів між хореографією та зображенням, що рухається» [14]. Студенти, які отримують ступінь магістра витончених мистецтв у галузі танцю в Університеті штату Юта, можуть пройти курси та отримати сертифікат про вищу освіту з практики та теорії танцю на екрані. Професійні артисти та викладачі хореографії, які працюють в індустрії, онлайн можуть удосконалити свої навички та досвід, а також отримати ступінь магістра професійної практики Університету Міддлсекса повністю [14].

І, нарешті, завдяки сучасним технологіям танцівники можуть стежити за своїм здоров'ям. Програма Athlete була розроблена насамперед для спортсменів, але її використовують і сучасні хореографи. Додаток збирає дані про всі процеси, що відбуваються в організмі під час та після тренування, про фізіологічні чинники, такі, як сон, настрій та стрес, стежить за м'язовою втомою та пропонує методи відновлення. А також обчислює час найбільшої та найменшої ефективності від навантажень та допомагає попередити травми [10].

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі основних тенденцій впровадження інноваційних технологій у сучасне хореографічне мистецтво, виявленні новітніх підходів до сучасного танцю під впливом цифрових технологій.

Висновки. Отже, новітні технології мають величезний вплив на розвиток сучасної хореографії як виду мистецтва. З одного боку, відкритість до інноваційної взаємодії з різними формами інших мистецтв – музичного, вокального, театральнo-драматичного та ін., а з

іншого – інтеграція з інноваційними технологіями – «такий незвичний синтез перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів не лише хореографічної, а й мистецької та світоглядної виразності» [7, 107]. Як форма мистецтва, сучасний танець, завдяки активному розвитку екранних, інформаційних, віртуальних технологій, впливає і на зміни у самому мистецтві, вдосконалюючи його. У результаті органічного поєднання різних танцювальних форм, засобів, стилів, цифрових технологій з'являються інновації, які визначально впливають на розвиток всієї світової хореографії.

Література

1. Грабар, Д. Українська AR-технологія ALTStage пропонує зробити «крок з екрану». URL: <https://yabl.ua/2021/05/06/ukrayinska-ar-tehnologiya-altstage-proponuye-zrobiti-krok-z-ekranu> (дата звернення: 28.11.2021).
2. Кібербалет – сучасний танець і цифрові технології. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата звернення: 16.10.2020).
3. Кривонос О. В. Еволюція форм сучасної хореографії ХХІ століття : магістерська робота. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 71 с.
4. Мироненко В. Boston Dynamics «брудні танці» у виконанні роботів Atlas и Spot. URL: <https://3dnews.ru/1029051/boston-dynamics-pokazala-gryaznie-tantsi-v-ispolnenii-robotov-atlas-i-spot> (дата звернення: 12.04.2020).
5. Міжнародна команда розробляє в Україні унікальний продукт, яким зможуть користуватися в усьому світі. URL: <http://altstage.com.ua/about> (дата звернення: 06.12.2021).
6. Мультимедійна вистава з доповненою реальністю «P.A.N.T.E.R. – Performing Arts Never Terminate». URL: <https://danceplatform.org.ua/panter> (дата звернення: 08 грудня 2021).
7. Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 40. С. 106–110.
8. Погребняк М. М. Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів сучасного танцютеатру. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі* : матер. І Всеукр. наук.-практ. конф. (Бердянськ, 3–4 червня 2021 р.). Полтава : Сімон, 2021. 237 с.
9. Робопси від Boston Dynamics станцювали під К-Поп хіт. URL: <https://tech.liga.net/technology/video/robopsy-ot-boston-dynamics-stantsevali-pod-k-pop-hit-video-4276861> (дата звернення: 16.10.2021).
10. Танці майбутнього: як технології змінюють балет? URL: <https://ballettristic.com/tancy-budushhego-kak-tehnologii-menjajut/> (дата звернення: 10.09.2019).

11. Театр у доповненій реальності. Як працює застосунок ALTstage, який створили в Україні. Танець переходить у цифровий світ. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-promo/317149-altstage> (дата звернення: 15.11.2021).

12. Українці створюють бюджетну альтернативу волюметричному відео. URL: <https://cases.media/news/ukrayinci-stvoryuyut-byudzhethu-alternativu-volyu-metricnomu-video> (дата звернення: 28.11.2021).

13. Фантастичне танцювально-цифрове шоу Піксель. URL: <http://www.lifeguide.com.ua/fantasticheskoe-tancevalno-cifrovoe-shou-piksel/> (дата звернення: 20.12.2018).

14. Dancing in the Digital Age. URL: <https://screenlifer.com/en/trends/dancing-in-the-digital-age/> (дата звернення: 18.07.2020).

15. Easter M. Can artificial intelligence become a choreographer? Wayne McGregor brings AI to L.A. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-wayne-mcgregor-artificial-intelligence-premiere-20190710-story.html> (дата звернення: 12.12.2020).

16. Motion capture in dance. URL: <https://youtube/7238T305wRs> (дата звернення: 12.04.2021).

References

1. Grabar, D. Ukrainian AR-technology ALTStage offers to take a "step from the screen". Retrieved from: <https://yabl.ua/2021/05/06/ukrayinska-ar-tehnologiya-altstage-proponuye-zrobiti-krok-z-ekranu> [in Ukrainian].

2. Cyberballet – modern dance and digital technologies. Retrieved from: <https://bilet.sofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> [in Ukrainian].

3. Krivonos, O. V. Evolution of forms of modern choreography of the 21st century: master's thesis. Sumy: Sumy DPU named after A. S. Makarenko, 2020. 71 p. [in Ukrainian].

4. Myronenko, V. Boston Dynamics "dirty dances" performed by Atlas and Spot robots. Retrieved from: <https://3dnews.ru/1029051/boston-dynamics-pokazala-gryaznie-tantsi-v-ispolnenii-robotov-atlas-i-spot> (access date: April 12, 2020) [in Ukrainian].

5. An international team is developing a unique product in Ukraine that can be used all over the world. Retrieved from: <http://altstage.com.ua/about> [in Ukrainian].

6. Multimedia performance with augmented reality "P.A.N.T.E.R. – Performing Arts Never

Terminate". Retrieved from: <https://danceplatform.org.ua/panter> [in Ukrainian].

7. Pastukhov, O. A. (2021). Modern dance as a synthesis of means of artistic expression. Art history notes: coll. of science works, 40, 106–110 [in Ukrainian].

8. Pogrebnyak, M. M. (2021). Role play and 3D technologies as creative methods of ballet masters of modern dance theater. Art and art education in the modern socio-cultural space: materials of the 1st All-Ukrainian scientific and practical conference. Berdyansk, June 3-4, 2021. Poltava: Simon, 237 [in Ukrainian].

9. Robops from Boston Dynamics danced to a K-Pop hit. Retrieved from: <https://tech.liga.net/technology/video/robopsy-ot-boston-dynamics-stantsevali-pod-k-pop-hit-video-4276861> [in Ukrainian].

10. Dances of the future: how technology changes ballet? Retrieved from: <https://ballettristic.com/tancy-budushhego-kak-tehnologii-menjajut/> [in Ukrainian].

11. Theater in augmented reality. How the ALTstage application works, which was created in Ukraine. Dance is moving into the digital world. Retrieved from: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-promo/317149-altstage> [in Ukrainian].

12. Ukrainians are creating a budget alternative to volumetric video. Retrieved from: <https://cases.media/news/ukrayinci-stvoryuyut-byudzhethu-alternativu-volyu-metricnomu-video> [in Ukrainian].

13. Fantastic digital dance show Pixel. Retrieved from: <http://www.lifeguide.com.ua/fantasticheskoe-tancevalno-cifrovoe-shou-piksel/> [in Ukrainian].

14. Dancing in the Digital Age. Retrieved from: <https://screenlifer.com/en/trends/dancing-in-the-digital-age/> [in English].

15. Easter, M. Can artificial intelligence become a choreographer? Wayne McGregor brings AI to L.A. Retrieved from: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-wayne-mcgregor-artificial-intelligence-premiere-20190710-story.html> [in English].

16. Motion capture in dance. Retrieved from: <https://youtu.be/7238T305wRs> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023*

Цитування:

Пастухов О. А. Чуттєві та психосоматичні переваги сучасного танцю: high heels. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 64–69.

Pastukhov O. (2023). Sensual and Psychosomatic Benefits of Modern Dance: High Heels. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 64–69 [in Ukrainian].

*Пастухов Олексій Анатолійович,
старший викладач кафедри хореографії
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-4083-5905>
o.pastuhov@kmaecm.edu.ua*

ЧУТТЄВІ ТА ПСИХОСОМАТИЧНІ ПЕРЕВАГИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ: HIGH HEELS

Мета статті – проаналізувати чуттєві, тілесні та психоемоційні переваги сучасного танцю на прикладі танцювального стилю high Heels. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні низки загальнонаукових і спеціальних методів та підходів, інтегрованих з сучасного мистецтвознавства, психології, та педагогіки. **Наукова новизна** полягає в приверненні уваги до вивчення сучасного танцю в широкому міждисциплінарному контексті, а також до вивчення сучасного танцювального стилю – high Heels. **Висновки.** Танець на підборах (high heels) є справжнім видом хореографічного мистецтва, а відтак він заслуговує на більшу дослідницьку увагу, оскільки насамперед втримує важливу еталонну цінність, яка може суттєво вплинути на подальший розвиток сучасного танцю. Ідеться про можливість вільно виражати свої справжні почуття: й емоційні, і тілесні. Крім того, high heels – один зі стилів, який дає змогу по-іншому подивитися на тіло, тілесні практики, а відповідно, на фізичні переваги того чи іншого виконавця. Також цей танець дає змогу по-іншому поглянути на інші стилі, які включені в нього, та стати цікавою практикою їх доповнення за допомогою нового аксесуару – взуття на підборах. Популярність та важливість танцю high heels для корекції психоемоційного та фізичного стану вимагає розробки комплексної методики навчання, зокрема для розширення напрямів сучасної хореографічної освіти.

Ключові слова: сучасний танець, high heels, хореографія, чуттєвість, соматика, тіло, рух.

Pastukhov Oleksiy, Senior Lecturer, Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts

Sensual and Psychosomatic Benefits of Modern Dance: High Heels

The purpose of the article is to analyse the sensual, bodily, and psycho-emotional benefits of contemporary dance on the example of the High heels dance style. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of a number of general scientific methods and approaches integrated from contemporary art history, psychology, and pedagogy. **The scientific novelty** is to draw attention to the study of contemporary dance in a broad interdisciplinary context, as well as to the study of the contemporary dance style – High heels. **Conclusions.** High heels dance is a real kind of choreographic art, and therefore it deserves more research attention, as it holds an important reference value that can significantly influence the further development of contemporary dance. It is about the ability to freely express your true feelings, both emotional and bodily. In addition, High heels are one of the styles that allow you to look at the body, physical practices, and, accordingly, at the physical advantages of this or that performer in a different way. Besides, this dance allows you to take a different look at other styles that are included in it and become an interesting practice of complementing them with a new accessory – high heels. The popularity and importance of the High heels dance for the correction of psycho-emotional and physical condition requires the development of a comprehensive teaching methodology, including the expansion of modern choreographic education.

Key words: modern dance, High heels, choreography, sensuality, somatics, body, movement.

Усе у світі рухається, змінює ритм, уповільнюється, дрейфує, прискорюється, шкутильгає, біжить, набирає обертів, досягає вершини, вибухає, розсіюється, знову збирається в іншому місці, фокусуючись, щоб

сформувати щось нове. Так і світ танцю: він не лише напрочуд яскравий, а й мінливий. Він постійно радує нас появою нових стилів, які оживляють танцювальне мистецтво та допомагають задовільнити навіть

найвибагливіші потреби як хореографів і танцюристів, так і глядачів. Особливо показовим у цьому відношенні стали кінець XX – початок XXI століття, які подарували нам таку сучасну хореографію, як contemporary dance, хіп-хоп, брейк-данс, регітон, тектонік, джампстайл, вог, high heels та ін. Особливою відмінністю сучасного танцю стали чуттєвість, імпровізація та вільний вираз емоцій.

Мистецтвознавці не завжди встигають за такою швидкою появою великої кількості нових стилів сучасного танцю. Утім, звернення до їхнього аналізу – важливе завдання сучасної мистецтвознавчої науки, позаяк дає можливість по-новому поглянути на особливості хореографії у більш широкому міждисциплінарному контексті з опорою на останні досягнення у галузі психології, педагогіки, культурології та ін., що значно розширює уявлення про значення танцю в житті сучасної людини та його можливості вирішувати низку питань психоемоційного і соціально-комунікаційного характеру.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Різні міждисциплінарні аспекти побутування сучасного танцю вже давно цікавлять зарубіжних дослідників.

Так, в есе «Тетта Incognita: Картографування нової території у танці та "культурології"» [5] Д. Десмонд ініціює нові перспективні теми для майбутніх досліджень сучасного танцю, особливо ті, які ще не охоплені науковим інтересом: етнографія, контактна імпровізація, танцювальна культурологія і под. [5]. К. Деніелс у публікації «Цілісне навчання танцюриста: Синтез педагогіки, анатомії та психології» [4] зупиняє свою увагу на необхідності суттєвих змін у принципах викладання хореографії, наголошуючи, що традиційні методики застаріли, позаяк почасти базуються на механічному наслідуванні дій викладача. Традиційний підхід значною мірою покладається на вроджений природний талант і фізичні вимоги до тіла, з незначними пристосуваннями до індивідуальних обмежень, що призводить до формування крихкої самооцінки, уповільненого емоційного розвитку та культури інфантилізації професійних митців. Студенти часто стають пасивними учнями, які відмінно виконують інструкції, але їм бракує внутрішньої обізнаності та мотивації [4].

Такий комплексний підхід до досліджень танцю свідчить, що особливою прикметою останніх досліджень хореографічного мистецтва є те, що вчені звертають увагу не

лише на творчі особливості сучасних танцювальних напрямів, різноманітні техніки та методики виконання і викладання, а й на низку інших питань.

Окремо варто відмітити дослідження, які стосуються реакції та емоційного залучення глядачів до танцювального номера. «Залучення до сучасного танцю: що рухи тіла можуть сказати нам про реакцію аудиторії?» [15] - таку назву має публікація Л. Теодору, П.-Г.-Т. Хілі та Ф. Смеральді. Дослідники вивчають різні тілесні реакції глядачів на живі танцювальні виступи, як-то: оплески, підбадьорення, зміна пози, поправка зачіски тощо. На їхню думку, всі ці рухи – це свідчення активної двосторонньої комунікації у системі аудиторія-виконавець [15].

Схожим на тематикою є спрямування статті А. Камуррі, І. Лагерльофа та Г. Вольпе «Розпізнавання емоцій у танцювальних рухах: порівняння реакції глядача та автоматизованих технік» [2]. Автори аналізують та класифікують виразні жести і рухи тіла, зокрема в танцювальних виставах. Це дає змогу класифікувати танцювальні жести з погляду основних емоцій, виокремивши експресивний контент шляхом порівняння оцінок та реакції глядачів на танцювальні фрагменти [2].

У публікації М. Резона та Д. Рейнольдса «Кінестезія, емпатія та пов'язані з ними задоволення: дослідження враження аудиторії від перегляду танцю» [12] досліджуються різні типи кінестетичних та емпатичних реакцій і задоволення (і навіть незадоволення), які артикують глядачі живого танцю в різних стилях і контекстах [12].

У статті «Досвід перегляду танцю: феноменологічно-нейронаукові дуети» [10] К. Джола, С. Еренберг та Д. Рейнольд обговорюють можливі відповідності між нейронауковими відкриттями та феноменологічно обґрунтованими методологіями у дослідженні кінестетичної емпатії під час перегляду танцю [10].

Дж.-Ф. Крістенсен, С.-Б. Гайгт та ін. в статті «Посилення емоційних переживань під час танцю за допомогою музики: роль валентності та збудження в кросмодальному упередженні» [3] вимірюють суб'єктивні оцінки емоцій учасників та їхні шкірно-гальванічні реакції у крос-модальній парадигмі сприйняття стимулюючого афекту під час демонстрації відео балетних рухів та інструментального супроводу у вигляді класичної музики [3].

Окремим блоком можна виокремити статті, які торкаються соматичних аспектів.

Так, серед популярних зацікавлень можна виокремити питання тілесності, чуттєвості, які без сумніву притаманні танцювальному мистецтву. Наприклад, монографію Д.-Л. Фолкса «Сучасні тіла: танець і американський модернізм від Марти Грехем до Елвіна Ейлі», в якій вчений досліджує естетичні та тілесні інновації сучасного танцю [7].

У статті «Коротка історія соматичних практик і танцю: Історичний розвиток сфери соматичної освіти та її зв'язок з танцем» [6] М. Едді аналізує основні етапи розвитку інтересу до соматичних та формування соматичної освіти, яка в тому числі вплинула на навчання танцю [6].

С. Уотлі у публікації «Соматичні практики: як аналіз руху та розумові образи працюють рука об руку в танці» [16] аналізує соматичні практики - рухові тілесні практики, які висувають на перший план самоусвідомлення та досвід руху. Саме перетину соматичних принципів, образів та інструментів аналізу руху присвячено це есе, де обговорюються проекти, які їх досліджували [16].

Сексологічні особливості сучасного танцю в аспекті контактної імпровізації у межах історичних, соціальних і культурних контекстів досліджує С.-Дж. Новак у монографії «Поділ танцю: контактна імпровізація та американська культура» [11]. Е. Бернідж у статті «Соматика в танцювальній студії: втілення феміністичної/демократичної педагогіки» [1] висвітлює спільні зв'язки між соматичним і феміністичним/демократичним навчанням для подальшого дискурсу про педагогічні практики в танці; простежує вплив введення соматичних принципів у навчання, що свідчить про еволюцію традиційних методів у бік егалітарного підходу [1].

Незважаючи на досить жвавий інтерес до різних аспектів сучасного танцю, окремі танцювальні практики ще не отримали достатнього наукового висвітлення у таких широких контекстах. Це, зокрема, стосується і такого популярного танцювального стилю як «хай хілс». Спробою заповнити цю прогалину слугує дана публікація.

Мета статті – проаналізувати тілесні, чуттєві та психоемоційні чуттєві переваги сучасного танцю на прикладі танцювального стилю хай хілс.

Виклад основного матеріалу. High heels (хай хілс) як новий вид сучасного танцю зародився не так давно в США. Автор high heels – Енді Джей – хореограф з Лос-Анджелеса, яка виклала запис танцю на своєму каналі в ютубі.

Потім на її відео з виконанням танцю випадково наткнувся нью-йоркський хореограф низки зірок Ш. Мураками. Так завдяки випадковості танець став популярним у всьому світі.

«Танець високих каблуків», який ще інколи називають «танцем на шпильках», використовує високі підбори для створення стилізованого образу та підкреслення певного типу рухів.

Власних базових рухів цей танець не має, а лише своєрідно поєднує в собі елементи низки дуже чуттєвих танцювальних стилів: джазфанку, стриптизу, гоу-гоу, степу, попу, латини, хіп-хопу. Цим він привертає увагу, очаровує своїми рухами і такою сексуальною хореографією. З іншого боку, всі, хто оволодівають технікою high heels, одночасно вчаться виконувати й інші танцювальні стилі. Тобто після освоєння основ танцю на підборах додатковою перевагою стане легкість переходу до вивчення іншого стилю.

І хоча ходіння на високих підборах по жорсткій сцені має зовсім інший ефект, ніж ковзання босих ніг по траві, танець high heels на сьогодні вважається чи не найбільш вдалою хореографічною знахідкою для розкріпачення себе, для реалізації бажання відчувати своє тіло, розкрити свою тілесну чуттєвість, звільнитися від комплексів, продемонструвати світові, яким ти є насправді, та наповнитися справжньою енергією життя. Вміння володіти тілом та відчувати себе бажаним – основна вимога стилю. Такі психофізичні переваги самі по собі здаються достатніми, щоб виправдати залучення до навчання танцям, в якому з 1970-х років соматика дедалі більше стає вагомोю частиною його ландшафту [1].

На сьогодні фактично саме соматичні практики дедалі частіше інформують про те, як танці створюють, виконують та як їм навчають. Тому що багато танцюристів звертаються до соматичних, щоб забезпечити здоровий і цілісний підхід до танцю. Низка соматичних практик спираються на образи як джерело руху, для стимулювання більшої чуттєвої взаємодії з тілом і заохочення відчуття «природного» руху та поваги до «природного середовища» [16].

Отже, цей інтригуючий танець – це справжня класика чуттєвості. Розкриття чуттєвості – взагалі основне завдання цього стилю, в якому тісно сусідують рух та мисленнєві образи, що можуть генерувати нові захоплюючі ідеї. Танець зазвичай виконується одноосібно, а це розширює можливості для імпровізації, фрістайлу чи інтерпретації, які

переважно зосереджуються навколо сексуальних рухів стегнами.

High heels – це танець SexyStyle, який зачаровує своєю чуттєвістю та спокусливими рухами. Сексуальність такого стилевого поєднання зробила танець особливо популярним. Зрозуміло, що чуттєвість і секс завжди були спірним питанням. Однак нові часи дали змогу поглянути на це питання з більш людської та природної точки зору. У випадку з танцем нині мільйони чоловіків і жінок по всьому світу знаходять притулок у танці як символи власної ідентичності та починають відкривати в собі таланти, про які вони не знали, що можуть їх використати [13]. Тому скромність і зашореність під час виконання high heels варто залишати десь у коморі.

Зрозуміло, що «танець високих каблуків» танцюють на підборах, і що вони вищі, то сексуальніше.

Гарні підбори виглядають дуже стильно та подовжують ноги. Примітно, що хоча підбори вважаються переважно жіночим аксесуаром, виконувати танець можуть і чоловіки. Це стиль, який не залежить від статі. Він закликає поглянути на сексуальність з більш художньої та стимулюючої точки зору. І це, безперечно, впливає на самооцінку і те, як ми бачимо світ [13].

Відтак танець на підборах з усвідомленням власної фізичної виразності і впевненості у привабливості настільки спокусливий, що викликає зворотню чуттєву відповідь від глядача. Недарма танець вчені часто описують у категоріях руху і емоцій. Тобто у своїй основі танець – це кінестетичне мистецтво. Реакцію глядачів на танець можна концептуалізувати в термінах реакції на рух, особливо в термінах того, що було описано як «кінестетична емпатія» [12]. Остання, зокрема, може стати дієвим мотиватором залучення до танцю. І не тільки як глядача, а й виконавця.

Водночас танцювальні рухи, які не виглядають як надто складні, насправді вимагають вміння тримати баланс, а також ходити на підборах. Звичайно, найбільш чуттєво і сексуально виглядає висока шпилька. Водночас чи не найважливішою вимогою до каблуків є їх зручність і звичність для виконавця, тому вони можуть мати будь-яку форму і висоту. Різне взуття дає змогу змінювати хореографію.

Зрозуміло, що за будь-яких умов спочатку танцювати на каблуках досить складно, потрібно мати терпіння і довго тренуватися, щоб досягнути відповідної

легкості, яка необхідна для сексуального позиціонування цього стилю. Потрібно добре володіти своїм тілом, природній центр тяжіння в якому на підборах суттєво зрушений. Взуття на високих підборах значно змінює рівновагу людини. Багато жінок, які носять взуття на високих підборах, піддаються високому ризику падіння [15]. Недарма high heels вимагає володіння балансом і вміння пересуватися на підборах.

Відтак під час заняття на підборах танцюристи в першу чергу вивчають різні загальні моменти, а згодом і типи технік, які тіло може використовувати під час танцю. Тому при оволодінні танцювальною технікою хай хілс варто зосередитися на декількох ключових моментах: навчання правильній ходьбі на підборах; різні види розтяжки для покращення гнучкості; вивчення різних технічних вправ для вдосконалення рухів тілом; хореографічна робота з інтерпретацією різних танцювальних стилів [8].

Отже, під час вивчення high heels, з одного боку, варто орієнтуватися не на набуття певних навичок, які переважно зосереджуються на правильному/неправильному виконанні, тобто на зовнішньому продукті та результатах. З іншого боку, варто не ігнорувати індивідуальні фізичні обмеження та на час забути, що чиєсь тіло не зовсім відповідає фізичним чи анатомічним вимогам хореографії. Ті, чиє тіло не витримує фізичного навантаження через неправильну механіку, не повинні відмовитися від вивчення танцю. Адже зріле мистецтво вимагає самоусвідомлення та здатності до творчої співпраці, під час якої будь-хто має можливість реалізувати свій артистичний потенціал [4].

Танець high heels передбачає не лише вміння ходити на підборах, а й досить інтенсивні рухи, тому перед початком занять необхідно мати базовий рівень фізичної підготовки. Як правильно розподілити свою вагу, баланс, міцність й опору, правильне розташування тіла – все це основні фізичні практики та аспекти, які вивчають на уроках техніки. Спочатку вивчаються невеликі базові кроки, за допомогою яких тренуються м'язи, які задіяні у прикладенні зусиль при підйомі п'ятки. Однак згодом стає більш відчутним вплив такого положення на м'язи всього тіла. Поступово, з набуттям легкості, додаються більш складні рухи. Важливо досягнути такого автоматизму, щоб рухатися максимально швидко. Тільки так можна витягнути все максимально корисне з танцю на підборах.

Важливою складовою танцю на підборах є вдалий підбір музичного супроводу: повільна і бадьора актуальна танцювальна музика, яка дасть змогу поєднати чуттєвість з енергійною хореографією. Недарма дослідники доводять, що емоційні реакції на стимули, представлені однією модальністю сприйняття (наприклад, візуальною), модулюються одночасним представленням афективної інформації іншої модальності (наприклад, слухової). Цей ефект, відомий як крос-модальне упередження. Наслідки реакцій, зокрема емоційних, на рухи потенціюються залежно від музики – сумної чи веселої [3].

Поєднуючи чуттєву хореографією і сучасну музику, high heels суттєво покращує фізичний стан, настрій та загальне самопочуття: зміцнює м'язи; розвиває відчуття ритму; допомагає здобути впевненість, стати зухвалішим, сміливішим, більш розкутим; робить тіло витривалішим, пластичним, гнучкішим; тренує вестибулярний апарат [9]. Недарма вважається, що цей танець дає змогу схуднути, зміцнити спину, стати спортивним, а також допоможе поліпшити координацію.

Та й взагалі будь-який танець давно асоціюється з позитивними наслідками для здоров'я. Як і будь-які інші серцево-судинні вправи, танці прискорюють пульс і збільшують витривалість. Танці також допомагають розвивати координацію, рівновагу та гнучкість. Примітно, що за допомогою танцю можна позбутися монотонності традиційних тренувань у тренажерному залі.

Висновки. На нашу думку, танець на підборах (High heels) є справжнім видом хореографічного мистецтва, а відтак він заслуговує на більшу дослідницьку увагу, оскільки насамперед втримує важливу еталонну цінність, яка може суттєво вплинути на подальший розвиток сучасного танцю. Йдеться про можливість вільно виражати свої справжні почуття – і емоційні, і тілесні.

Крім того, high heels – один із стилів, який дає змогу по-іншому подивитися на тіло, тілесні практики, а відповідно – на фізичні переваги того чи іншого виконавця. Також цей танець дає змогу по-іншому поглянути на інші стилі, які включені в нього, та стати цікавою практикою їх доповнення за допомогою нового аксесуару – взуття на підборах.

Популярність та важливість танцю high heels для корекції психоемоційного стану вимагає розробки комплексної методики навчання, зокрема для розширення напрямів сучасної хореографічної освіти.

Література

1. Burnidge A. Somatics in the dance studio: Embodying feminist/democratic pedagogy. *Journal of Dance Education*. 2012. № 2. P. 37–47.
2. Camurri A., Lagerlöf I., Volpe G. Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. *Hum. Comput. Stud.* 2003. 59. P. 213–225.
3. Christensen J.-F., Gaigg S.-B., Gomila A., Oke P., Calvo-Merino B. Enhancing emotional experiences to dance through music: the role of valence and arousal in the cross-modal bias. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00757/full> (дата звернення: 09.04.2023).
4. Daniels K. Teaching to the whole dancer: Synthesizing pedagogy, anatomy, and psychology. *The IADMS bulletin for teachers*. 2009. №1. P. 8–10.
5. Desmond J. C. Terra Incognita: Mapping New Territory in Dance and "Cultural Studies". *Dance Research Journal*. 2000. № 32 (1). P. 43–53.
6. Eddy M. A brief history of somatic practices and dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*. URL: <http://wellnesscke.net/downloadables/AbriefhistoryofSomaticanddance.pdf> (дата звернення: 09.04.2023).
7. Foulkes J. L. Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 2002. 257 p.
8. Heels Dance 101: A Beginner's Guide To This Fun And Flirty Dance. URL: <https://betterme.world/articles/heels-dance/> (дата звернення: 09.04.2023).
9. High Heels у Києві. URL: <https://dance.dynasty.com.ua/style-danceheels> (дата звернення: 09.04.2023).
10. Jola C., Ehrenberg S., Reynolds D. The experience of watching dance: phenomenological-neuroscience duets. *Phenomenol. Cogn. Sci.* 2011. № 11. P. 17–37.
11. Novack C. J. Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture. Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1990. 280 p.
12. Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, empathy, and related pleasures: an inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance Res.* 2007. № 42. P. 49–75.
13. Sexystyle y Heels Dance, Tacones para todos. URL: <https://streetdancearea.com/sexystyle-y-heels-dance-tacones-para-todos/> (дата звернення: 09.04.2023).
14. Takata Y., Uchiyama E. Wearing high-heeled shoes on a side slope makes standing balance unstable. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2023. Vol. 33. P. 171–175.
15. Theodorou L., Healey P. G. T., Smeraldi F. Engaging With Contemporary Dance: What Can Body Movements Tell us About Audience Responses? *Frontiers in Psychology*. URL: <https://www.frontiersin.org>

org/articles/10.3389/fpsyg.2019.00071/full (дата звернення: 09.04.2023).

16. Whatley S. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. *Handbook of Human Motion*. P. 1911–192. URL: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-14418-4_113 (дата звернення: 09.04.2023).

References

1. Burnidge, A. (2012). Somatics in the dance studio: Embodying feminist/democratic pedagogy. *Journal of Dance Education*, 2, 37–47 [in English].
2. Camurri, A., Lagerlöf I., Volpe, G. (2003). Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. *Hum. Comput. Stud*, 59, 213–225 [in English]
3. Christensen, J.-F., Gaigg, S.-B., Gomila, A., Oke, P., Calvo-Merino, B. Enhancing emotional experiences to dance through music: the role of valence and arousal in the cross-modal bias. Retrieved from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00757/full> [in English].
4. Daniels, K. (2009). Teaching to the whole dancer: Synthesizing pedagogy, anatomy, and psychology. *The IADMS bulletin for teachers*, 1, 8–10 [in English].
5. Desmond, J. C. (2000). Terra Incognita: Mapping New Territory in Dance and "Cultural Studies". *Dance Research Journal*, 32 (1), 43–53 [in English].
6. Eddy, M. A brief history of somatic practices and dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*. Retrieved from: <http://wellnesscke.net/downloadables/AbriefhistoryofSomaticanddance.pdf> [in English].
7. Foulkes, J. L. (2002). *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press [in English].
8. Heels Dance 101: A Beginner's Guide To This Fun And Flirty Dance. Retrieved from: <https://betterme.world/articles/heels-dance/> [in English].
9. High Heels in Kyiv. Retrieved from: <https://dancedynasty.com.ua/style-danceheels> [in Ukrainian].
10. Jola, C., Ehrenberg, S., Reynolds, D. (2011). The experience of watching dance: phenomenological-neuroscience duets. *Phenomenol. Cogn. Sci*, 11, 17–37 [in English].
11. Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press [in English].
12. Reason, M., Reynolds, D. (2007). Kinesthesia, empathy, and related pleasures: an inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance Res*, 42, 49–75 [in English].
13. Sexystyle y Heels Dance, Tacones para todos. Retrieved from: <https://streetdancearea.com/sexystyle-y-heels-dance-tacones-para-todos/> [in Spanish].
14. Takata, Y., Uchiyama, E. (2023). Wearing high-heeled shoes on a side slope makes standing balance unstable. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*, 33, 171–175 [in English].
15. Theodorou, L., Healey, P. G. T., Smeraldi, F. Engaging With Contemporary Dance: What Can Body Movements Tell us About Audience Responses? *Frontiers in Psychology*. Retrieved from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.00071/full> [in English].
16. Whatley, S. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. *Handbook of Human Motion*. Retrieved from: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-14418-4_113 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 786.2.087.33

Цитування:

Андросова Д. В. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоком у культурі символізму. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 70–75.

Androsova D. (2023). Symbolism of Genre Constructions in M. Roslavets by Their Origin in Culture of Symbolism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 70–75 [in Ukrainian].

*Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5951-8416>
dashaelena@gmail.com*

СИМВОЛІКА ЖАНРОВИХ ПОБУДОВ М. РОСЛАВЦЯ
ЗА ЇХ ВИТОКОМ У КУЛЬТУРІ СИМВОЛІЗМУ

Метою роботи є прослідковування конкретики виразних тенденцій модерну-авангарду ХХ століття у символізмі і виявлення в ньому коренів примітивізму-футуризму, що явно засвідчили основи мистецтва «нової молоді» 1920-х. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, зокрема Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Сокола, О. Рижової, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** роботи виявляється в конкретиці прослідковування структурних показників символізму і примітивістсько-футуристичних відгалужень від нього, впізнаваних у мініатюризації мислення М. Рославця на прикладі його фортепіанної спадщини. **Висновки.** Надстислі мініатюри Рославця становлять закономірне перевтілення символістського дематеріалізуючого мислення, яке надало символістським творам, К. Дебюссі зокрема, вихід за мистецькі межі в перетворюючі буття акції, що переводять театральне втілення містерії в містеріальність як таку. Спадщина М. Рославця заслуговує на прискіпливу увагу як утілення теоретичної абстракції в художній простір, що відповідало установам цілої низки напрямів, сучасних розробкам композитора-теоретика (веризм – натуралізм – соціалістичний реалізм) й особливо футуризму з його неосинкретикою політичної і мистецької діяльності. Фортепіанні «надмініатюри» Рославця становлять інтелектуальну декларацію художника і громадянина-Діяча.

Ключові слова: символіка виразних засобів музики, символізм, примітивізм, футуризм, стиль у музиці, музичний жанр, піаністичний стиль.

Androsova Daria, Doctor of Art History, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Symbolism of Genre Constructions in M. Roslavets by Their Origin in Culture of Symbolism

The purpose of this article is to trace the specifics of the expressive trends of the twentieth-century modern-avant-garde in symbolism and to reveal the roots of primitivism-futurism in it, which were clearly evidenced by the foundations of the art of the "new youth" of the 1920s. **The research methodology** is based on the intonation approach of B. Asafiev's school in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, O. Kozarenko, I. Liashenko, O. Markova, O. Sokol, O. Ryzhova, using research methods of comparative-stylistic, hermeneutical, biographical-descriptive, and analytical-typological. **The scientific novelty** of the work is manifested in the specificity of tracing the structural indicators of symbolism and its primitivist-futuristic branches, recognisable in the miniaturization of M. Roslavets' thinking on the example of his piano heritage. **Conclusions.** Roslavets' supercompressed miniatures are a natural reincarnation of the symbolist dematerialising thinking that gave symbolist works, including those of Debussy, the ability to go beyond artistic boundaries into life-transforming actions that transform the theatrical embodiment of the mystery into mystery as such. M. Roslavets's legacy deserves careful attention as an embodiment of theoretical abstraction in the artistic space, which corresponded to the establishments of a number of trends, contemporary developments of the composer-theorist (verismo-naturalism-socialist realism) and especially futurism with its neo-separateness of political and artistic activities. Roslavets's piano "superminiatures" constitute an intellectual declaration of the artist and citizen-actor.

Key words: symbolism of expressive means of music, symbolism, primitivism, futurism, style in music, musical genre, pianistic style.

Актуальність теми зумовлена хвилею відродження символістського і навколостильових утворень, які породжені, за О. Марковою [8, 99–134], *неосимволістським* нахилом полістилистики поставангарду з його тяжінням до пост-поставангардної синкрети (див. у І. Навоєвої [10]), коли сталося повернення до творчого буття множинних мистецьких здобутків початку ХХ століття і категорично забутих в середині цього століття. Так усвідомленими стали достоїнства символізму як явища і носіїв його в Україні – В. Ребіков, М. Волошин, Б. Лятошинський у представленні саме символістської стильової домінанти в його спадщині, нарешті, геній М. Рославця, несправедливо забутого величного музиканта і теоретика в одній особі, що своїм відкриттям оригінальної додекафонії на 9 років випередив систему А. Шенберга, заявлену у 1922 році.

Публікації щодо М. Рославця вже мають місце [6; 11; 12], однак конкретика смислу стильового визначення Рославця у перетворенні ним символізму і зближення з футуристичним авангардом не стали ще предметом спеціального вивчення.

Метою роботи є прослідковування конкретики виразних тенденцій модерну-авангарду ХХ століття у символізмі і виявлення в ньому коренів примітивізму-футуризму, що явно засвідчили основи мистецтва «нової молоді» 1920-х.

Наукова новизна роботи виявляється в конкретиці прослідковування структурних показників символізму і примітивістсько-футуристичних відгалужень від нього, впізнаваних в мініатюризації мислення М. Рославця на прикладі фортепіанної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Жанрові накопичення М. Рославця визначаються його скрябінізмом, наслідуванням *символістських* надбань геніального представника цього культурно-мистецького напрямку. У сучасній літературі недооціненою є та загальнокультурна складова символізму, яка виводила його за грані мистецької діяльності, за межі створення «другої», штучної реальності, спрямованої до наслідування життя, і одночасно спонукала до уникнення життєподоби у творчості, направляючи на виробництво життєвих даностей у пограниччі до штучних цінностей мистецтва. Символізм відроджує той діяльнісно-мислительний синкретизм, який представлений у релігійній сфері – звідки й прийшла назва *символізму*. Здорова інерція мислительної роботи, сформована трьома століттями (одиниця часового виміру у соціальній історії) Нового часу, досягненням якої стало розумово-логічне

розділення на види, типології, форми в їх змістовно окресленій визначеності, і це залишається основою наукових розробок до сьогодення, - переводила діяльність митців у виміри класичного європейського мислення, категорично відсікаючи в оцінках ускладнюючі-«заважаючі» складові творчого продукту, який явно не уміщався у рамки мистецького акту.

Наше не-прийняття до сьогодення символічних вимірів спадку К. Дебюссі починається з розрізнення його Прелюдій за програмними назвами, які композитор показував у додатковій корекції смислу музики після прослуховування п'єс. І закінчується ігноруванням містеріальної сутності його творів у цілому і виходом на художній жанр містерії, вперше у практиці Нового часу, у композиції «Мучеництво св. Себастьяна». Бо якщо Дебюссі свідомо означав свою позицію наслідуванням Ф. Шопена, то не можна ігнорувати той містичний флер спадщини останнього, який небезпідставно позначають проукраїнським терміном *думність* Шопена.

Цю ж символічну охопленість творчості Шопена виділяла З. Лісса, наполягаючи на «прометеїзмі» стрижньового утворення гармонії Шопена як «проскрябінівської» [15, 342-348], а Р. Шуман у свій час відстоював «ноктюрновість» виразного вигляду музики Шопена (див. «Карнавал» із «портретом» Шопена у вигляді арфоподібних розспівів з міксолідійською мінорною домінантою), вказуючи, фактично, на старовинно-християнський виток шопенівських засобів виразності. А останні формувалися у «кельтській» хвилі шанування західного Православ'я IV-XIII століть і їх збереження у релігійних надбаннях європейського Сходу. Дослідники спадщини композитора, особливо польські, неодноразово підкреслювали церковні (і староцерковні особливо) основи шопенівських побудов, аж до узагальнення Й. Венцовського щодо втілення у знаменитих темах творів Майстра популярних релігійних пісень Польщі [16].

У роботах О. Маркової неодноразово вказувалася «просарматистська» уподібненість творчої позиції Ф. Шопена, що надавала релігійної натхненності багатству лірики *надособистісного* типу його творам всупереч романтичному культу індивідуалізованого самовираження. І в цьому – недооціненість Балад композитора, особливо Першої і Четвертої, співвідносних із *думністю* українського літературно-героїчного висловлення з відвертим *агіографічним* нахилом змістовності Першої балади, асоційованої із «Конрадом Валенродом»

А. Міцкевича, де знаходимо уподібнення біблійним постаттям Його і Богоматері.

Цей «релігійний символізм» Ф. Шопена знаходить закономірну продовженість у К. Дебюссі. Відоме шанування названим композитором здобутків рококо, яке враховувало духовну наповненість салонного спілкування, що в музиці органічно виводило на духовне ж призначення там клавірної «фіюритури» інструментальної мелізматики, що звучала, із віддзеркаленням фігуративності візантійського гімноспіву. Салонність і у Франції епохи рококо, і в творчості Дебюссі, у символістському його оточенні безпосередньо пов'язана з естетикою раю-саду на землі, штучність якого релігійно освячена віддаленістю від буттєвої прози. Та прихована символіка сакрального надає кожному з творів французького Майстра неповторного колориту *демагеарілізуючої* «зашифрованості» вираження.

Відомим є спирання на цілотонність як на ладовий стереотип мислення композитора, а також органіка пентатоніки і, ширше, ангемітоніки, в його мелодичних побудовах, що нероздільні з аналогами старохристиянських наспівів і з відповідністю архаїці «ірано-скіфського обиходу», відкритого Л. Роговським (див. про це у М. Демської [3]).

Культурно-організуюча діяльність К. Дебюссі проявлялася у його ігноруванні професійного музикантсько-композиторського оточення, але із стабільною «пропискою» у літературному салоні С. Малларме. І тим демонструвався «вихід» своєї творчої продукції за межі музики в її художньому вжитку і значущість у культурному тонусі відносин. І саме соціальний смисл мала демонстрація постановки містерії «Мучеництво св. Себастьяна» за твором *атеїста-ніччєанця* Г. д'Аннунціо з представленням у головній ролі І. Рубінштейн, яка з усіх показників професійної і віросповідальної діяльності складала протилежність персонажу, якого втілювала на сцені. Закономірною була реакція католицького духовенства заборонаю тої вистави – і це ніяк не бентежило ні автора, ні постановників.

Це була заява Містерії, яка у художньому втіленні – за кроками її подання в театрі – була просто неможлива, як це і продемонстрував автор і солідаризовані з ним «дягілевці». Адже Дебюссі продемонстрував *антиромантичне* неприйняття ХХ століттям «гри у проповідництво Істини» – через штучність *театральної* вистави.

Недарма символізм, охоплюючи витонченість інтелектуалізму мистецьких надбань салону, «вбирає» досвід «примітивного» мистецтва позашкільного типу

(феномен А. Руссо, О. Бенуа, М. Чюрльоніса), включаючи малюнок реклами (А. Тулуз-Лотрек, З. Серебрякова) і заявляючи про подобу свого методу творення «сугестії» релігійного акту. Суттєвість виходу К. Дебюссі у преображенні мистецтва в ритуалізоване дійство життєво затребуваної цілеспрямованості (1913) апробована «паралельністю відкриттів» – Містерії О. Скрябіна і Вселенської симфонії Ч. Айвза, підготовлюваних у 1913–1915 роках.

Названі композиції Скрябіна і Айвза за їх вихідним стимулом осмислювалися як над-художні акції, здатні Преобразити людські відносини. Нездійсненість цього не тільки у роки Першої світової війни, але і в подальшому наклали заборону і на художнє просування цих творів, – їх втілення не склалося і не складається по різних причинах, але підсумок єдиний: художня і позахудожня складові закладають принципову «недомовленість» їх значення у фізично відтворюваному озвучуванні.

Символізм спирався на церковне тлумачення змістовних антиномій, тобто не взаємного заперечення, за логікою, їх значення, але їх співіснування як різних і ніяк не зв'язаних даностей. Соціальне оточення ставало несуттєвим у співвідношенні із художніми намірами автора-символіста. Тому вибір форми-жанра у творчості символіста не відрізнявся від зробленого раніше, провідним ставав *ракурс* його подання. Тим самим демонструвалося провідне значення символічно-духовного над плотсько-речовим.

Жанрова палітра символістської спадщини К. Дебюссі і О. Скрябіна має відмінності (перший ніколи не писав сонат і уникав сонатних побудов у цілому, Скрябін уславився у тому числі своїми Сонатами), але обидва тяжіли до інструменталізму, для обох Прелюдії, Етюди були органічні, причому, етюдність-прелюдійність фактури накладає свій відбиток на всі жанрові утворення, у тому числі оркестральні і навіть вокальні (останні численні у Дебюссі, одиничні у Скрябіна). Загальний обсяг вказаних та інших жанрів не відрізняється від романтичних виборів, але кардинально відрізняється *ракурс* їх представлення у фактурі і темах-образах.

Подібно до того, як *вокальність* виспівування християнських гімнів за мелодіями Антики, що подавалися із мовленнєвою експресією, різко смислово відділяла перших від других, універсалізація етюдності-прелюдійності у спадщині Дебюссі і Скрябіна насичувала саме Етюди і Прелюдії понаджанровою широтою *ескізності* в Етюдах, *сакральності* в Прелюдях (див. про мінімалістські тенденції Дебюссі [1]). Перше – ескізність в Етюдах – являла натяк на предмет

у недосказаності його смислу як принцип символістської недовіри до втілення. А друге – сакральність в Прелюдіях – апелювала до церковної концепції «прелюдійності» усякої музики відносно Ангельського співу.

В цілому симфонізм символістів виводить на його клавірний початок – і це дещо протилежне класиці і симфонізму, і клавіризму: народження оркестру і формування симфонічного мислення принципово переродило клавір на фортепіано з його динамічно диференційованою фактурою (що неможливо у клавесині й органі), і класикою фортепіано стала оркестровоподібність останнього в звучанні. А К. Дебюссі здійснив «піаноцентризм» в оркестровому виявленні, а у фортепіанній музиці вилучив оркестральні контрасти кантילени і акордово-плечової гри» [2, 151]. Оркестр К. Дебюссі позбавлений найсильнішого його засобу впливу з часів Мангейма: театральна просторовість у змінах могутніх нагнїтань і спадів *crescendo-diminuendo*.

Те гучневе уподібнення у Дебюссі «терасній динаміці» клавірів має продовження у «ривках» того ж типу в О. Скрябіна із змінами «найвищої грандіозності» – «найвищої витонченості», які символічно пізнаються у своїй космічній іпостасі всупереч «нескінченій мелодії» олюдненого звукоподання класичного-романтичного симфонізму. Салонна природа творчого самовираження О. Скрябіна найбільш безпосередньо проявляється саме у фортепіанних творах: це «рівнорукий» піанізм, без розділення на мелодійні і акомпануючі голоси, і так грають О. Скрябіна В. Софроніцький, Дж. Огжон, Г. Гульд. А в оркестрі – це усунення струнної групи у «рухливу педаль» і у «політні-скерцозні» шаріння, вихід мідних духових у короткі теми-декларації, що «обростають» множинними підголосками й варіантами у душі «розсередженого тематизму» (без «акомпанементу») ХХ століття.

Скрябінізм М. Рославця склав наступний щабель розвитку символізму, спираючись на жанрові типології, заповідані його Учителем-попередником: фортепіанні Прелюдії, цикли мініатюр, у тому числі вокальних, Сонати. Це символізм, що переростає у примітивістську, профутиристську версію (вітчизняний футуризм мав саме примітивістське, навіть фольклористське забарвлення, чого не приймала класика італійської школи (див. про це в роботі В. Лужного [7])). Продовження символізму – у символістському методі, який, у паралель до церковності, спирається на «тривіальності» музичного вжитку-«обиходу» (типу романтичної мініатюри), але *дематеріалізуючи* її відмовою від

«душевності» (Дебюссі грав свої композиції «сухо», Скрябін «квапливо і нервово»).

У Рославця маємо наступний крок: він «схематизує» викладення, даючи «конспективне» втілення прийому-архетипу. А це вже «дематеріалізація» за рахунок ємності *гасла*, минаючи який би то не був опис. І в тому проглядається тенденція «стиснення» його фортепіанних мініатюр від обсягу 25–30 тактів до 4–5. Його цікавлять не образи-теми, що сполучають абстракцію ідеї і тілесне «навантаження» хоч би у вигляді моделей почуттів, але *ідеї як такі*, що можуть «забарвлюватися» емоцією-алюцією, однак «антропоморфного» втілення не передбачають. Це провокує обвинувачення у «дегуманізації», але подаються ідеї щодо Високого (і саме їх у вигляді архетипової лаконізму видає Рославець у своїх «надмініатюрах»). Ідеї-образи у Майстра постають *вищим* породженням людського мислення чи даним у вигляді Одкровення людству (див. символи, задані християнським віросповіданням – тон-круг як Все, Бог, Сходження *anabasis*, Спокута *catabasis*, Хрест, ін.).

У цьому самому напрямі «надстислості» викладу Головного Рославець вирішив свою Сонату, «згортаючи-інтеріоризуючи» її до розміру першоінструментальних п'єс, що усвідомлювалися в інструментальному поданні духовного співу *арії*. Підкреслюємо, *духовного*, а не душевного, яким милувалася уся музична класика, втілюючи «колисання» людських тяжінь від висоти Духовності до комфортної зниженості тілесних радостей. Діячі початку ХХ сторіччя, в особах Обраних, не гірше анахоретів першохристиянства дорожили подоланням «матеріального обважнення». Своєрідний підсумок здійснив Петер Козловскі, звернувши увагу на термін «модерн»-«сучасність», яким відзначали себе першохристияни на відміну до «антиків» язичства [5]. А це «із зсувом» співпадає із молодіжним сленгом 1960-х, у якому росло релігійне відродження; і перші називали себе «стариками» (давали дітям ніби «батьківські» ім'я, наприклад, не Діма, а Дімич), а батьків (проатеїстично налаштованих) іменували «предками».

Не збереглися в нашій пам'яті лексеми молоді 1920-х, ровесників Рославця, але за загальним типом співвідношення близьких, що пам'ятають відзнаки того покоління, там теж розрізняли «батьків і дітей». Моя мати, професор Камінська-Маркова, пам'ятає, як друзі її батька з пошаною говорили про молодого М. Камінського, що це був «молодий старик», хоч фотографії засвідчують зовнішність відверто хлопчачого вигляду. Але для них психологічно він був «старик», і при

тому принципово дистанційований від ортодоксально релігійної передуючої їм генерації.

Сказане дозволяє усвідомити специфіку співвідношення покоління символістів 1900-х – 1910-х років і тих, що прийшли у 1920-ті, тобто, за біографією М. Рославця, сповідавших символістські установлення, для нього це особисто скрябінізм, – й антисимволістські за зовнішнім вираженням стильові позиції. Це все – віхи *інтелектуальної* біографії, як це спеціально підкреслювала у своїх дослідженнях професор В. Шульгіна [14], М. Рославця, який у 1920-х опинився у превалюючому оточенні футуристів, розробки матеріалів про яких з ідеологічних причин стали закритими як на Заході (див. долю «герметистів» в Італії та ін.), так і у вітчизняних умовах. А революційні налаштування футуристів, що ототожнювали стильову «левизну» у творчості і політичній діяльності (а їх заналом з об'єктивних причин звинувачували в контрреволюційності...), штовхали їх на злиття з революційними політиками (див. біографію Н. Гільєна, Г. Містраль, ін.).

Аскетизм офіційної більшовицької моральної доктрини відповідав настановам Рославця і йому подібних символістських угрунтованих футуристів. Не отримав розробки принцип «символізації-переродженні романтичних форм» у символізмі як такому, що явно надихав композитора до зламу 1919-1920-го років. Тим більше не розроблялася ідея «двічі символізації»-*схематизації* у футуристичних вибудовах, гіперлаконізм котрих живився моделями «нескінченної мелодії» романтичного інструменталізму. Тільки останній передбачав артистичне охоплення і творчих рівнів, і життєвої біографії митця (фаустіанство не тільки як ідея творчості у Ф. Ліста, але і вибір міста проживання, і стиль відношень з оточенням).

Модерне-футуристичне мислення орієнтувало на проникнення у творчість життєво-практичної, організаційної роботи митця-діяча. Це мало місце в діяльності М. Рославця і наочно зосереджувалося в творчості як «інтеріоризація» символістських початків у схематично-архетипові утворення, покликані увійти в аскетичний і жорсткий, брутально-безжалісний світ радянського республіканізму. Нищівний характер для життєвої біографії Рославця того зламу не потребує пояснень. Однак мученицькі зусилля майстра в досягненні нових творчих рубежів на гребні своєї інтелектуальної еволюції через символістську «дематеріалізацію» у художнє Ніщо антимімесису – це нова проблема скоріш культурознавчого, ніж мистецтвознавчого

значення. Щодо характеристики Рославця напрошуються такі узагальнення:

1) нерв методу символізму склався в опозицію мистецькому «життєуподібненню» романтизму-реалізму XIX сторіччя, що вивело у якості головного чинника творчості метод *дематеріалізації* в мисленні у вигляді *відмови від тілесності-душевності у музичному вираженні*;

2) скрябінівський символізм М. Рославця живився «максималізмом де матеріалізації», який він вибудував, «футуризуючи» скрябінівські (почасти й дебюссістські) надбання до лаконізму схематизованої ідеї високого мислительного здобутку (прийоми-сенси названих і інших Майстрів) в розвиток принципів переходу до форм «чистого розуму», які прогнозував для людського буття творець планетарної Містерії і певною мірою вніс у творчу свідомість людей французький композитор І. Вишнеградський.

Висновки. Надстислі мініатюри Рославця складають закономірне перевтілення символістського *дематеріалізуючого* мислення, яке надало символістським творам, К.Дебюссі зокрема, вихід за мистецькі межі в перетворюючі буття акції, що переводять театральне втілення містерії у містеріальність як таку. Спадщина М. Рославця заслуговує на прискіпливу увагу як втілення теоретичної абстракції в художній простір, що відповідало установленням цілої низки напрямів, сучасних розробкам композитора-теоретика (веризм-натуралізм-соціалістичний реалізм) і особливо футуризм з його неосинкретикою політичної і мистецької діяльності. Фортепіанні «надмініатюри» Рославця складають інтелектуальну декларацію художника і громадянина-Діяча.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : навч. посіб. для вишів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Андросова Д. В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. : монография. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского. Трансформация музыкальной освіти и культуры: традиция і сучасність. *Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень* : матер. Міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. (Одеса, 30 квітня – 2 травня 2020 р.). Одеса : Астропринт, 2020. С. 81–90.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
5. Козловски Петер. Культура постмодерну. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Koslowski_Peter/

Postmoderna_kultura.pdf?PHPSESSID=03jkriihu7bavej6hiredf3r5 (дата звернення: 12.12.2020).

6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модерну : навч. посіб. Вид. 2, пошир., допов. Луцьк, 2015. 208 с.

7. Лужный В. Польский модерн-авангард в контексте европейской музыки XX века : магистер. работа / Библ.ОНМА. Одеса, 2016. 109 с.

8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.

9. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 22–32.

10. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стилізованої неоготики пост-постмодерну : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА. Одеса, 2018. 189 с.

11. Рославець Микола Андрійович. URL: https://uk.unionpedia.org/Рославець_Микола_Андрійович (дата звернення: 04.04.2023).

12. Рославець Микола Андрійович. URL: https://uk.wikipedia.org/Рославець_Микола_Андрійович (дата звернення: 04.04.2023).

13. Рыжова О. А. Украинский символизм и фортепианное наследие Б. Лятошинского : дис. ... канд. иск.: 17.00.03, ОНМА имени А. В. Неждановой. Одеса, 2006. 185 с.

14. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанрово-типологічне узагальнення. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується* : тези і матер. Міжнар. наук.-творч. конференції (Одеса, 7–9 травня 2022 р.). Одеса : Астропринт, 2022. С. 235–237.

15. Lissa Z. *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

16. Węcowski J. *Folklor religijny w utworach Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa: Akademia muzyczna Fruderyka Chopina, 1999. S. 513–534.

References

1. Androsova, D. (2008) Minimalism in music. School appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2. Androsova, D. V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

3. Demska-Trenbacz, M. (2020) At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and hobbies of Ludomir Michail Rogowski. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic embodiments. Materials of the international

scientific and creative internet conference. April 30 - May 2, 2020. Odessa: Astroprint, 81–90 [in Ukrainian].

4. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Scientific Society named after T.G. Shevchenko [in Ukrainian].

5. Koslowski, P. The culture of postmodernity. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Koslowski_Peter/Postmoderna_kultura.pdf?PHPSESSID=03jkriihu7bavej6hiredf3r5 [in Ukrainian].

6. Komenda, O. (2015) Creativity of M. Roslavets in the context of the formation of musical modernism. Luts'k [in Ukrainian].

7. Luzhnyi, V. (2016) The polish style of modern -vanguard in context of the european music XX century. Magister.work. Odessa [in Ukrainian].

8. Markova, E. (2012) The problem of music culturology. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

9. Markova, E. (2008). Symbolism and semantics of the national style in composition and performance. *Musical art and culture*, 9, 22–32. Odessa [in Ukrainian].

10. Navojeva, I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V.Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

11. Roslavec Mykola Andriyovych. Retrieved from: https://uk.unionpedia.org/Roslavec_Mykola_Andriyovych [in Ukrainian].

12. Roslavec Mykola Andriyovych. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/Roslavec_Mykola_Andriyovych [in Ukrainian].

13. Ryzhova, O. (2006) Ukrainian symbolism and piano legaci of B. Ljatoszynski, 17.00.03. Odessa National Musical Academie named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

14. Shulgina, V., Yakovlev, O. (2022). Intellectual biography as a genre-typological generalization. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity In memory of the founders of musical cultural studies in Ukraine, professors I. Lyashenko, I. Kotlyarevskyi, O. Kostyuk, Abstracts and materials of the International Scientific Creative Conference 7–9 May, 2022. Odessa: Astroprint, 235–237 [in Ukrainian].

15. Lissa, Z. (1970). *Studies on the works of Fryderyk Chopin*. Kraków: PWM [in Polska].

16. Węcowski, J. (1999) *Folklor religijny w utworach Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa: Akademia muzyczna Fruderyka Chopina, 513–534 [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2023
Отримано після доопрацювання 10.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

Цитування:

Афоніна О. С. Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 76–81.

Afonina O. (2023). Visual Perception of Sound Images in Piano and Orchestral Music of "Vii" by Ukrainian Composers. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 76–81 [in Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com

ВІЗУАЛЬНЕ СПРИЙНЯТТЯ ЗВУКООБРАЗІВ У ФОРТЕПІАННІЙ ТА ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ «ВІЙ» УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета статті полягає в аналізі візуального сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів (І. Алексійчук, В. Губаренко, О. Родін, С. Ярунський). **Методологія роботи** включає методи: аналітичний – для аналізу фортепіанної музики шляхом здійснення логічних абстракцій при вивченні робіт Р. Арнгейма; історичний – дав змогу провести паралелі з різним втіленням звукообразів Вія; узагальнюючий – для актуалізації і конкретизації основної інформації щодо фортепіанної та оркестрової музики «Вій». **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що аналіз фортепіанної та оркестрової музики «Вій» українських композиторів з погляду візуального сприйняття звукообразів здійснено вперше. **Висновки.** На основі визначень Р. Арнгейма про візуальність сприйняття щодо психології творчості зроблено аналіз фортепіанної сюїти за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» Ірини Алексійчук у порівнянні з іншими однойменними творами: М. Вериківського, В. Губаренка, О. Родіна, С. Ярунського. Звернення до фрагментарного музикознавчого та порівняльного аналізу дало змогу констатувати, що композиторські рішення у втіленні образів повісті Гоголя «Вій» залежать від часу (М. Вериківський, В. Губаренко) і творчого осмислення попереднього досвіду, засобів музичної виразності. Ідея повісті Гоголя у всіх творах під цією назвою втілена схоже. Тому візуальне сприймання слухачів спрямовано назвою першоджерела і мотиви, трактування образів залежать від досвіду реципієнтів. Сюжет повісті в музично-театральних жанрах (М. Вериківський, В. Губаренко) досить чітко вкладається в лібрето. У балеті О. Родіна – Р. Поклітару події перенесено в позачасовий простір. У містерії-буф С. Ярунського передано події повісті та зроблено синтез музики й відеоряду однойменного фільму (1967). Засоби музичної виразності, використані для презентації образів за повістю Гоголя, у різних жанрах досить схожі. У сюїті І. Алексійчук переважають дисонуючі мелодико-гармонічні комплекси. Із назв твору можемо зробити припущення, що повість Гоголя відтворена в послідовності першоджерела. Близькість у використанні дисонуючих засобів виразності виявляють музичні твори Родіна, С. Ярунського. Оскільки твір М. Вериківського представлений виключно арією Панночки, то мелодико-гармонічні побудови тут класико-романтичні. Опера-балет В. Губаренка є унікальним поєднанням жанрів і втіленням образів: реалістичних – в оперних номерах, містично-фантастичних – балеті.

Ключові слова: фортепіанна музика, оркестрова музика, академічне музичне мистецтво, психологія візуального сприйняття в роботах Р. Арнгейма, програмна музика, ансамблеве виконавство, вій, звукообраз, українські композитори.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor, Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management

Visual Perception of Sound Images in Piano and Orchestral Music of "Vii" by Ukrainian Composers

The purpose of the article is to analyse the visual perception of sound images in the piano and orchestral music "Vii" by Ukrainian composers (I. Aleksyichuk, M. Verykovskiy, V. Hubarenko, A. Rodin, S. Yarunskiy). **The research methodology** is based on the use of the following methods: analytical – to analyse the piano music using logical abstractions in the study of R. Arnheim's works; historical – to draw parallels with different incarnations of "Vii's" sound images; generalising – to update and specify the basic information about piano and orchestral music "Vii". **The scientific novelty of the study** lies in the fact that the analysis of piano and orchestral music "Vii" by Ukrainian composers from the point of view of visual perception of sound images is conducted for the first time. **Conclusions.** Based on R. Arnheim's definitions of visual perception from the point of view of psychology of creativity, piano suite based on the novel "Viy" by Iryna Aleksyichuk is analysed in comparison with other works of the same name: M. Verykivskiy, V. Hubarenko, O. Rodin, S. Yarunskiy. The use of fragmentary musicological and comparative analysis allowed us to state that composers' decisions in embodying the images of Gogol's novel "Viy" depend on time (M. Verykivskiy, V. Hubarenko).

and creative comprehension, previous experience, and means of musical expression. The idea of Gogol's story is embodied in all works under this title in a similar way. Therefore, the visual perception of the audience is guided by the title of the source and the motifs, and the interpretation of the images depends on the experience of the recipients. The plot of the story in the musical and theatrical genres (M. Verykivskiy, V. Hubarenko) fits quite clearly into the libretto. In the ballet by O. Rodin – R. Poklitaru, the events are transferred to a timeless space. S. Yarunskiy's mystery-buff recounts the events of the story and synthesises the music and video sequences of the film of the same name (1967). The means of musical expression used to present images based on Gogol's story in different genres are quite similar. I. Aleksiychuk's suite is dominated by dissonant melodic and harmonic complexes. The titles of the pieces suggest that Gogol's story is reproduced in the sequence of the original source. Musical works by Rodin and S. Yarunskiy show similarity in the use of dissonant means of expression. Since M. Verykivskiy's work is represented exclusively by the aria of Pannochka, the melodic and harmonic constructions here are classical-romantic. V. Hubarenko's opera-ballet is a unique combination of genres and embodiment of images: realistic ones in the opera numbers, mystical and fantastic ones in the ballet.

Key words: piano music, orchestral music, academic musical art, psychology of visual perception in the works of R. Arnheim, programme music, ensemble performance, Vii, sound image, Ukrainian composers.

Актуальність теми дослідження. Твори сучасного мистецтва є переважно візуальними. Це стосується абсолютно всіх видів мистецтва. Візуальність у різних проявах від красивого до жахливого в темах та образах, у засобах виразності передачі змістів, сперечаються за лідерство в нашому сприйнятті. Кожна балетна чи оперна вистава, експонування композицій образотворчого мистецтва, кіно-, теле-, відео-, ігromистецтва вражають новими підходами до передачі класики з романтичними чи модерновими текстами з візуальними акцентами. Але й інструментальне мистецтво не залишається поза цим процесом, приміром звернення до образу вія в інструментальній академічній музиці: сюїті для двох фортепіано І. Алексійчук «Вій» (2000); містерії-буф № 2 «Вій» (2009) для симфонічного оркестру С. Ярунського сюїті С. Ярунського «Вій»; музично-театральних жанрах – опері-балеті В. Губаренка «Вій» (1980); спочатку оркестровій сюїті (?), а згодом балеті О. Родіна «Вій» (2019).

Візуальність проникає на всі рівні творчості. Але часто перемагають символи чи знаки, які розкривають задуми митців. Як у прем'єрній виставі опери А. Дворжака «Арміда» (вистава – травень 2023) два світи Ізраїль і Сирія, зіткнення двох культур і релігій розкриваються крізь символіку. Так, газель – подвійний символ раптового неочікуваного кохання, що стає шляхом до зради й перемоги; дракон – символ влади, таємниці, непередбачуваності тощо. Епос епохи Відродження «Визволений Єрусалим» Торквата Тасса в сучасній інтерпретації не тільки є зверненням до минулого, а й залишається актуальною темою сьогодення у виборі вільного життя ціною життя.

З музично-театральним мистецтвом все ж більше зрозуміло: тут є лібрето, яке пропонує широкий спектр у сприйнятті музичного матеріалу. Більше складнощів виникає з інструментальною музикою, де візуальність часто залежить від

програмності, а програмність включена в назву твору. Твір під назвою «Вій» відкриває поле для візуальності, але саме знаковість і символи, засоби музичної виразності в передачі образів повісті Гоголя змагаються за лідерство.

Тому актуально та перспективно вивчати сучасне мистецтво, де на перший план виходить візуальність, де класика – чи то музика, чи то лібрето – отримує поштовх для реалізації з оригінальною концепцією і переважанням візуальної складової. Передумовами для цієї оригінальної візуальності стають багатовимірність тексту, діалог вічних філософських категорій: від вивчення часопростору до життя і смерті, пристрасті та ненависті. Часто спостерігаються елементи гри в жанрі чи сюжеті, що інколи виходять за межі іронії, простягаючись до абсурду в семантичній уявній грі.

Аналіз досліджень і публікацій. Візуальність як безпосереднє зорове спостереження активно досліджують у різних видах мистецтва. Одним зі значних досліджень ХХ століття в галузі візуального та його сприйняття стали роботи Рудольфа Арнгейма «Мистецтво та візуальне сприйняття: психологія творчого ока» (1954); «Візуальне мислення» (1969) і «Сила центру: дослідження композиції в образотворчому мистецтві» (1982). З інтерв'ю з автором дізнаємося про його позицію щодо мистецтва як засобу сприйняття і пізнання: «Сприйняття дає змогу структурувати реальність і так отримувати знання. Мистецтво розкриває нам суть речей, суть нашого буття; це його функція» [7]. На думку автора, «сприйняття сильно ототожнюється з мисленням, і художнє вираження є іншим способом міркування» [7].

Тут доречно згадати, що «рецепція (лат. *гесеріго* – прийняття) – сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів чи літератур і їх творче осмислення» [4, 319]. І для нас важливою є саме остання позиція «творче осмислення», яке сьогодні часто впливає на візуальну складову у творчості, коли рецепція

«читача, слухача зумовлена його попереднім досвідом, мовною компетенцією, естетичними смаками, навичками сприйняття художніх феноменів» [4, 319–320]. Скоріше за все і звернення до таких образів, як вій пов'язане з активністю сприйняття (перцептивністю), яке впливає на втілення художньої думки. Але наша зацікавленість стосується візуалізації образів у фортепіанній та оркестровій музиці українських композиторів.

Українські науковці активно досліджують фортепіанну музику в її композиторській та виконавській складових. Д. Андросова та Л. Шевченко розглядають теоретичні аспекти фортепіанного мистецтва в парадигмальних вимірах музичної культури. Фортепіанній музиці українських композиторів присвячені дисертації Л. Бучок, К. Івахової, О. Копелюка, К. Моцаренко, М. Рудик й ін.

У роботі Н. Посікіри-Омельчук порушено питання зв'язків живопису та музичного мистецтва в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття. У дослідженні О. Фрайт проблематика мистецької інтермедіальності розкрита на прикладі кількох видів мистецтв, зокрема фортепіанного.

Мета статті полягає в аналізі візуального сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів (І. Алексійчук, М. Вериківський, В. Губаренко, О. Родін, С. Ярунський).

Виклад основного матеріалу. Зображення формують певну реальність, яка розкриває значення. Мистецтво інтерпретує, а може, й імітує навколишній світ через автентичні явища, які засвоюються як досвід. У мистецтві прямо не відображається реальність, у творі художне вираження думки, послідовності думок збігається з розкриттям образу. Приміром, образ вія. У нас вій асоціюється з ім'ям Миколи Гоголя. Хоча з історії мистецтв і літератури, з наукових припущень відомо, що демон ніби був використаний з українського фольклору. Але М. Гоголь був натхнений західною романтичною фантастикою Гофмана. Так сутність цього образу передається через наш досвід на візуальному рівні від втілення в українській міфології потойбічного персонажа з вибитими очима. Його очі зазвичай прикриті величезними повіками та віями. Рухати ними без сторонньої допомоги він не може. Від М. Гоголя нам переданий досвід про цю нечисту силу, яка має смертоносний і нищівний погляд. Але далі-то виявляється, що в слов'янському фольклорі немає персонажа з усіма рисами, притаманними вію з повісті М. Гоголя. Хоча персонажі зі схожими рисами є. Тобто образ вія зібрав риси різних міфологічних персонажів і потрапив до повісті М. Гоголя.

Тут і виявляється, що для нас зображення цього персонажа сформувало реальність зі значенням, а в різних видах мистецтва під впливом авторської фантазії образ отримав інтерпретації через мистецькі художні засоби. Міфологічний образ став усталеним концептуальним знаком зі своїми значеннями. Вій зі своїм оточенням – гномами, що нагадали алегоричних демонів з картин І. Босха, потрапив до літератури, став окремим мотивом повістей, приміром казки Божени Немцовой «Справедливий Богуміл». А в подальшому цей образ отримав нове життя в однойменній опері чеського композитора Карела Моора (1902). За цим сюжетом через майже століття з'явився і фільм *Spravedlivý Bohumil* (1998). У скіфській міфології образ Вія є втіленням смерті – авестійський бог смерті. У Тибетському зображенні це Янлуо (картина з Польового музею природної історії, Чикаго). Тут доречно згадати про містерію-буф № 2 «Вій» (2009) для симфонічного оркестру Сергія Ярунського. Композитор зробив синтез авторської музики і відеофрагмента з однойменного фільму (1967). У музиці яскраво відображені події фрагмента Хоми в церкві з Панночкою з домінуванням духових інструментів, електроакустичних ефектів тощо. Звичайно, оркестровими фарбами відобразити атмосферу жахів легше, ніж у фортепіанному варіанті. Тому й цікаво простежити розвиток таких подій у сюїті української композиторки.

Тим більше, що програмна музика, як правило, апелює до вдаливих образів, які завдяки своїй чіткій організованій формі мають здатність донести візуальне повідомлення до свідомості [7].

Відомий український театрознавець Олександр Чепалов у статті «Фома Брут, або Польоти уві сні та наяву» акцентує на фольклорі, у якому багато русалок, чортів, вовкулаків, але «в центрі цієї чортівні знаходиться доля людини і її взаємодія із Всесвітом, а не така собі «Вальпургієва ніч» з українським забарвленням» [6]. Як приклад, автор згадує твір Віталія Губаренка «Вій» (1971), або мюзикл Євгена Лапейка, чи симфонічну партитуру О. Родіна з однойменною назвою.

Наше сприйняття при втіленні цього образу забезпечує візуальну концепцію: «Образи не імітують реальність, вони натякають на неї. Вони мають здатність робити суттєву частину видимою і тому є фундаментальним принципом розуміння світу. Бачення і сприйняття не є процесами, які пасивно реєструють або відтворюють те, що відбувається в дійсності. Бачення і сприйняття – активне, творче розуміння» [7].

Тому митці відчують, структурують і впорядковують інформацію, але вже за допомогою

тих засобів виразності, які притаманні кожному виду мистецтва. У цьому сенсі музичне мистецтво є унікальним. Тут образна сфера формується звуками, мотивами, ритмами. Сприйняття цих образів стає настільки індивідуальним, що не підкорюється жодним логічним поясненням – тільки програмно-словесним втіленням. Як приклад, фортепіанна сюїта за мотивами повісті Миколи Гоголя «Вій» української композиторки Ірини Алексійчук [1]. Частини сюїти з назвами: «Вступ. Семінаристи», «В дорозі», «Смерть Панночки», «Хома танцює», «У церкві», «Епілог» – визначають форму й навантажуються відповідним змістом. Тільки структурування і впорядкування фортепіанної сюїти частинами із цими назвами дають змогу працювати нашому емоційно-візуальному розумінню авторського змісту. Без цього порядку в нас узагалі не було б розуміння цього твору зі збірним міфологічним персонажем. Ось ця програмність відкрила шлях до візуальності твору.

Тепер уже засоби музичної виразності забезпечували наше сприйняття змісту. У «Вступі. Семінаристи» можна почути два елементи – тривожного сигналу й українського танцю. Вони доповнюють один одного, передаючи атмосферу активної підготовки подій або характеристику самих хлопців. Музичне мистецтво через засоби виразності інформує нас про деталі, змістовні характеристики, впливаючи на візуальність, яка своєю чергою динамізує весь процес сприйняття.

Якщо згадати музику Олександра Родіна «Вій» і номер із сюїти «Бурсаки», то можемо звернути увагу на танцювальність, яка стає домінуючою рисою в характеристиці образів семінаристів. Тож у композиторів віддалено за стилем, але за зверненням збігається трактування образів: в Алексійчук – це народна танцювальність, у Родіна – більше класикоромантична вальсовість [5].

Наступна п'єса «В дорозі» (4 хв 05 с) має характер найграшу, виникає багато алюзій на прості награвання музикантів, але виконавці переконливі у своїх рухах і не залишають фантазії щодо народності чи фольклорності мотивів та їх розвитку, навіть з використання народних ладів, руху паралельних квінт. Суто професійно-академічна гра з інтригою у фіналі п'єси. Але наш активний і творчий характер намагається відтворити події, зазначені в назві частини, у візуальній картинці.

Для нас такий процес візуалізації сприйняття має певну схожість із процесом інтелектуального пізнання, що збігається з думками Р. Арнгейма. Інтелектуальне знання має справу з логічними категоріями, а художнє сприйняття спирається

на певні структурні засади [7]. Тут такою структурною основою стає повість Гоголя і мистецьке втілення І. Алексійчук у частині з програмною назвою «В дорозі».

Початкові акорди третьої частини («Смерть Панночки») перегукуються зі Вступом. Але це зовсім короткий фрагмент. Далі звучать імпресіоністичні пасажі, які в партії одного рояля завмирають на секундових повторях, а в партії іншого виконавця – перериваються сплесками поступених послідовностей. Ніби потрапляємо до іншого твору композиторки – не інтонаційно, а емоційно.

Цей твір – містерія-дійство І. Алексійчук «Потойбічні ігри» (2008) на вірші Олени Степаненко. Твір у двох частинах для жіночого хору а'cappella, електронного запису, варгана, диджеріду та ударних. Особлива атмосфера авторської поезії, віршовані ритми набувають містичної сили, що перегукується із фортепіанною сюїтою. Містерія-дійство має вступ і два розділи. Вступ, Побудова вступу (за антифонним принципом) розпочинаються цитатою з народної пісні, плачу нареченої «Засвічу свічу проти сонечка, засвічу свічу проти місяця». Музика сповнена сумом. Трагічний початок першого розділу зі словами «Пані померла, померла» є певною констатацією трагедії, але й певного містицизму. Крім того, сама назва твору «Потойбічні ігри» («Гра про Панну») певним чином стосується старовинних вірувань. Так, напередодні весілля наречена перебуває між реальним і потойбічним світами. І ніби відроджується після весілля в новому житті.

Так, звичайно, це не протяжна, розспівна арія Панночки з опери М. Вериківського «Вій». Зовсім інші часи – й образ Панночки розкривається по-іншому. Лібрето за повістю М. Гоголя написав М. Вериківський, на жаль, опера не ставилася на сцені.

Образ Панночки в Алексійчук частково перегукується з відповідним образом в опері-балеті В. Губаренка «Вій», де роль Панночки балетна. Так і в Алексійчук – це інструментальний твір, тому можемо порівняти музичний тематизм, характерний для різних творів, але насичений хроматизмами, алюзіями на «дикі» танці, церковні дзвони. Сценічне оформлення в опері-балеті Губаренка, якщо не вникати в кольори, то своїм наповненням віддалено схоже на картини Босха. Як в оформленні, так і в кількості танцівників, виконавців домінує порушення природності, порядку речей, панування хаосу. Сцени в опері-балеті, особливо це стосується балетних композицій з Панночкою, насичені символічною панорамою алегорій [3].

Після прослуховування виникають паралелі з музикою Олександра Родіна до однойменного балету «Вій» Раду Поклітару. Панночка в балеті дуже оригінальна. Сюжетна канва повісті залишилася, але отримала постмодернове рішення: події перенесені в сучасні реалії або краще – поза будь-які реалії із сучасними засобами 3D-технологій. Тому й образ Панночки в музиці Родіна зовсім інший. Третя частина сюїти, на основі якої виникла балетна музика, має назву «Відьма. Нічний політ». Образ Панночки має кілька лейтмотивів, які розвиваються в різних сценах по-різному. Візуальний ряд у балеті не просто супроводжує виставу, а і є її складовою. Оригінальний та розширений склад оркестру передає тонкощі взаємодій між реальністю та фантазією, особливо це відчуваємо в сцені з Панночкою [5]. Домінування мідної групи в окремих номерах (Родін) суголосне із сюїтою С. Ярунського. А відгомін дзвонів характерний для всіх творів із цією назвою.

Четверта частина «Хома танцює» (10 хв 48 с) ритмічно передає ходу молодого людини в досить активному темпі. Але мелодично й гармонічно – це нагромадження дисонуючих акордів (І ч.). Алюзійно можемо згадати народні танці, але це досить умовно. Танець Хоми тематично продовжує попередні п'єси. Тут також чуємо відгомін дзвонів, як і в попередній п'єсі «Смерть Панночки». Закінчується середня частина танцю Хоми імпресіоністичними побудовами, що нагадує «Сон Хоми» з балету Олександра Родіна «Вій». Для формування образу Хоми композиторка кілька разів використовує *glissando*. Реприза п'єси (ІІІ ч.) скорочена, що досить органічно для загального розвитку, включаючи сюжетний.

П'ята частина «У церкві» (13-та хв) починається партією другого рояля – це короткий мотив, що нагадує набат. Але далі в партії другого рояля звучать улюблені авторкою секунди, форшлагги, формуючи тривожний, містичний образ, що панує в церкві. Репетиційні побудови в одній партії перериваються акордовими. У цей час у другій партії репетиції на двох сусідніх нотах чергуються з акордовими послідовностями. Загалом увесь розвиток призводить до кульмінації, що більше нагадує не церков, а шабаш.

Цікаво, що цей розділ перегукується з другим розділом з твору «Потойбічні ігри», який починається з хроматичної поспівки на *piano*. Там згадується поспівка першого розділу «Панна померла». Тільки тепер все це звучить в уповільненому темпі та в іншій гармонізації. Зміни регістрів, квінтово-терцові сполучення

звуків забезпечують кульмінаційні хвилі. Тільки цей хоровий твір і тут голоси виконавиць перериваються голосними звуками, а у фортепіанному виконанні відбуваються саме такі перетворення, що енергетично насичують звукообрази містикою.

Визначення візуального ряду, який би міг відповідати змісту назви, збігається з міркуванням Арнгейма «стосовно «істинності» нашого сприйняття або образів. Композиторка уявляє образ танцюючого Хоми або атмосферу церкви в активно дисонуючому музичному матеріалі. Арнгейм пише, що «ми завжди стикаємося з проблемою, що не існує безпосереднього “візуального світу”, з яким ми можемо порівняти наше сприйняття. Якщо бачення є таким самим продуктом досвіду та культурної детермінації, як і створення зображень, тоді те, з чим ми порівнюємо графічне відображення, не є реальністю; радше, це світ, уже одягнений у наші репрезентативні системи» [7]. Це автор трактує художні образи вже візуальні. Що тоді можемо говорити про образи музичні, аудіальні? Складний процес сприйняття звукоміжних образів може ніколи не збігатися з тим, що уявляв собі композитор, а далі й виконавець. Слухач, не знаючи назви твору, яка часто є програмою до візуального ряду, може уявляти абсолютно все, із цим був пов'язаний його попередній досвід. І тут підтверджується думка Арнгейма про відсутність певного стандарту, з яким ми можемо проводити порівняння.

У шостій частині «Епілог» дисонуючі та більш просвітлені, гармонічні побудови відмічені індивідуалізацією авторських підходів. Хоча неможливо це назвати множинністю стильових чи жанрових рішень. Усе ж всі п'єси сюїти досить одноманітні в композиторському рішенні. Принаймні після прослуховування всього циклу залишається саме таке враження. І тут згадується Арнгейм, який пише про візуальні образи, а ми апелюємо до звукообразів: «Різні спостерігачі однієї і тієї самої речі бачать різні речі, пов'язано з тим фактом, що сприйняття насправді не є механічним прийомом чуттєвих складових; скоріше, це формування структурованих образів, які природно залежать від особистого досвіду спостерігача. Спостереження за світом вимагає взаємодії між об'єктивними характеристиками, що надаються спостережуваною річчю, і природою суб'єкта спостереження. Крім того, я не заперечую проти ідеї, що існує історичність сприйняття і що культурні детермінації відіграють роль у баченні. Зокрема, проблема реалізму з'ясувала, що натуралістичний стиль зображення є культурною видимістю [7].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що аналіз фортепіанної та оркестрової музики «Вій» українських композиторів з погляду візуального сприйняття звукообразів здійснено вперше.

Висновки. На основі визначень Р. Арнгейма про візуальність сприйняття щодо психології творчості зроблено аналіз фортепіанної сюїти за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» Ірини Алексійчук у порівнянні з іншими однойменними творами: М. Вериківського, В. Губаренка, О. Родіна, С. Ярунського. Звернення до фрагментарного музикознавчого та порівняльного аналізу дало змогу констатувати, що композиторські рішення у втіленні образів повісті Гоголя «Вій» залежать від часу (М. Вериківський, В. Губаренко) та творчого осмислення, попереднього досвіду, засобів музичної виразності.

Ідея повісті Гоголя у всіх творах під цією назвою втілена схоже. Тому візуальне сприймання слухачів спрямоване назвою першоджерела й мотиви, трактування образів залежать від досвіду реципієнтів. Сюжет повісті в музично-театральних жанрах (М. Вериківський, В. Губаренко) досить чітко вкладається в лібрето. У балеті О. Родіна – Р. Поклітару події перенесено в позачасовий простір. У містерії-буф С. Ярунського передано події повісті та зроблено синтез музики й відеоряду однойменного фільму (1967).

Засоби музичної виразності, використані для презентації образів за повістю Гоголя в різних жанрах досить схожі. У сюїті І. Алексійчук переважають дисонуючі мелодико-гармонічні комплекси. Із назв твору можемо зробити припущення, що повість Гоголя відтворена в послідовності першоджерела. Близькість у використанні дисонуючих засобів виразності виявляють музичні твори О. Родіна, С. Ярунського. Оскільки твір М. Вериківського представлений виключно арією Панночки, то мелодико-гармонічні побудови тут класико-романтичні. Опера-балет В. Губаренка є унікальним поєднанням жанрів і втілення образів: реалістичних – в оперних номерах, містично-фантастичних – балеті.

Література

1. Алексійчук І. Сюїта Вій для двох фортепіано: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJzeH8BjalM&t=442s> (дата звернення: 10.04.2023).
2. Вериківський М. Арія Панночки з опери «Вій». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u5lR2DIAVxI> (дата звернення: 10.04.2023).
3. Губаренко В. «Вій». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AZEnzb8PH5Q&t=96s>. (дата звернення: 10.04.2023).
4. Рецепція. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 319.
5. Родін О. Вій. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxU2cpe3Maw> (дата звернення: 10.04.2023).
6. Чепалов О. Фома Брут, або Польоти уві сні та наяву. *День*. 26.06.2019.
7. Arnheim Rudolf. The development of perceptual terms. Uta Grundmann and Rudolf Arnheim. The intelligence of vision: an interview with Rudolf Arnheim. URL: https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php (дата звернення: 10.04.2023).

References

1. Alexiichuk, I. Suite Vii for two pianos. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MJzeH8BjalM&t=442s> [in Ukrainian].
2. Verikivskyi, M. Pannochki's aria from the opera "Viy". Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=u5lR2DIAVxI> [in Ukrainian].
3. Gubarenko, V. "Viy". Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=AZEnzb8PH5Q&t=96s> [in Ukrainian].
4. Reception. (2007). Literary encyclopedia: in 2 vol. / author-compiler Yu. I. Kovaliv. Kyiv, 2: M–Ya, 319 [in Ukrainian].
5. Rodin, O. Vii. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MxU2cpe3Maw> [in Ukrainian].
6. Chepalov, O. (26.06.2019). Thomas Brutus, or Flights in dreams and waking life. Day [in Ukrainian].
7. Arnheim Rudolf. The development of perceptual terms. Uta Grundmann and Rudolf Arnheim. The intelligence of vision: an interview with Rudolf Arnheim. Retrieved from: https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 792.8 (477)

Цитування:

Садовенко С. М. Жанр комедійного балету в музиці Юрія Шевченка як дієвий інструмент подолання соціально-психологічних травм війни: на прикладі балету «Пригоди Піноккіо». *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 82–89.

Sadovenko S. (2023). Genre of Comedy Ballet in Music of Yurii Shevchenko as an Effective Tool for Overcoming Social and Psychological Traumas of War: on the Example of Ballet “The Adventures of Pinocchio”. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 82–89 [in Ukrainian].

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
в. о. завідувача, професор кафедри
академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури*

*Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
svetlanasadovenko@ukr.net*

ЖАНР КОМЕДІЙНОГО БАЛЕТУ В МУЗИЦІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА ЯК ДІЄВИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОДОЛАННЯ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ ТРАВМ ВІЙНИ: НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «ПРИГОДИ ПІНОККІО»

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні та розкритті культурного потенціалу жанру комедійного балету як дієвого інструмента подолання соціально-психологічних травм війни на прикладі балету Юрія Шевченка «Пригоди Піноккіо». **Методологія дослідження** базується на комплексному застосуванні конкретних наукових методів (історичного, системно-аналітичного, герменевтичного, узагальнення). Історичний метод застосовано для дослідження теми в її історичній ретроспективі, розумінні основ, що допомагає встановити зв'язки між досліджуваними балетними постановками і соціально-культурним ландшафтом їх створення та виконання. Системно-аналітичний метод застосовано для тлумачення мистецтва інтерпретації, зокрема змістової та смислової сторін музично-сценічних творів через співвіднесення сукупностей вищого порядку різних структурних рівнів: композиція, інструментальний супровід, хореографічна частина постановки. Герменевтичний метод застосовано для дослідження музичної канви балетів, яка може мати багато різних інтерпретацій. Метод узагальнення використано для узагальнення спільних наукових принципів і закономірностей, виявлення сукупні тенденції розвитку балетної музики в різні періоди творчості композитора Юрія Шевченка. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді жанру комедійного балету як ефективного інструмента подолання соціально-психологічної травми війни, що сприяє відновленню морально-психологічного стану суспільства, оздоровленню морального духу, поверненню віри у справедливість. Презентовано балет Юрія Шевченка «Пригоди Піноккіо», який є яскравим прикладом творчості композитора в контексті сучасних умов функціонування українського театру. У ході дослідження відбувається розширення та доповнення наукового обґрунтування жанру комедійного балету. **Висновки.** У статті відображено вагомість театральної музики як важливої складової художньо-творчої діяльності театральних колективів у сучасних умовах. Еволюція театральної музики свідчить про її зв'язок із сучасністю, а також виявляє тенденцію до посилення ролі мистецтва і культури у вихованні та підтримці позитивних суспільних цінностей. Спостерігається безпосередній зв'язок творчих завдань театральної музики із сьогоденням. Встановлено наявність співзвучності проявів у музиці як традиційних фольклорних мотивів, так і нових національно-культурних характеристик, що дозволяє їй стати більш емоційною та зрозумілою глядачам. Констатовано, що травмоване війною українське суспільство переживає складний історичний і морально-духовний період. Постає необхідність у музиці, зокрема до театральних вистав, яка відіграватиме не лише естетичну роль, а й перетворюватиметься на засіб відновлення позитивного життєвого настрою, сприятиме подоланню травм, пов'язаних з війною, потужно виявлятиме культурно-терапевтичну функцію. Показано, що одним з яскравих прикладів розвитку в театральній музиці жанру комедійного балету є творчість відомого українського композитора Юрія Шевченка та його балет «Пригоди Піноккіо». Цей балет є влучним прикладом того, як мистецтво може допомогти підтримати в глядача позитивний настрій та надію на майбутнє в складні часи соціальних катаклізмів і стати важливою опорою для людей у період воєнного часу. Історія Піноккіо та його друзів, презентована засобами класичного танцю, через жанр комедійного балету, гротеск та пантоміму, показує, що добро перемагає зло за будь-яких обставин. Балет «Пригоди Піноккіо» забезпечує глядачам не тільки розвагу і відпочинок, але й сприяє підтримці позитивного настрою, надії на майбутнє і є дієвим інструментом подолання соціально-психологічних травм війни.

Ключові слова: жанр комедійного балету, балет «Пригоди Піноккіо» («Буратіно і Чарівна скрипка» до вересня 2022), Юрій Шевченко, балетний театр, хореографія, музичний театр, сценічне мистецтво, музичне мистецтво, академічна і неакадемічна музика, синтез музичного та хореографічного мистецтва, арттерапевтична функція, соціально-психологічні травми війни.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Professor, Acting Head, Professor of the Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Modern Art, National Academy of Culture and Arts Managers, Honoured Artist of Ukraine

Genre of Comedy Ballet in Music of Yurii Shevchenko as an Effective Tool for Overcoming Social and Psychological Traumas of War: on the Example of Ballet “The Adventures of Pinocchio”

The purpose of the study is to substantiate and reveal the cultural potential of the comedic ballet genre as an effective tool for overcoming the social and psychological traumas of war on the example of Yurii Shevchenko's ballet “The Adventures of Pinocchio”. **The research methodology** is based on the complex application of specifically scientific methods (historical, systematic-analytical, hermeneutic, and generalisation). The historical method is used to study the topic in its historical retrospective, understanding the origins, which helps to establish links between the studied ballet productions and the socio-cultural landscape of their creation and performance. The systematic-analytical method is applied to explain the art of interpretation, in particular, the content and semantic aspects of musical and stage works through the correlation of higher-order aggregates of different structural levels – composition, instrumental accompaniment, and the choreographic part of the production. The hermeneutic method is used to study the musical framework of ballets, which can have many different interpretations. The method of generalization is used to generalise common scientific principles and regularities, and helps to identify the overall trends in the development of ballet music in different periods of composer Yurii Shevchenko's work. **The scientific novelty of the study** lies in the consideration of the genre of comedy ballet as an effective tool for overcoming the socio-psychological trauma of war, which contributes to the restoration of the moral and psychological state of society, the improvement of morale, and the return of faith in justice. The ballet “The Adventures of Pinocchio” by Yuriy Shevchenko is presented, which is a vivid example of the composer's work in the context of the current conditions of the Ukrainian theatre. In the course of the study, the scientific justification of the comedy ballet genre is expanded and supplemented. **Conclusions.** The article reflects the significance of theatre music as an important component of the artistic and creative activity of theatre groups in modern conditions. The evolution of theatre music testifies to its connection with modernity, and also reveals a tendency to strengthen the role of art and culture in the education and support of positive social values. The direct connection of the creative tasks of theatre music with the present is observed. It is established that there is a consonance of manifestations in music of both traditional folklore motifs and new national and cultural characteristics, which allows it to become more emotional and understandable to the audience. It is stated that Ukrainian society, traumatised by war, is going through a difficult historical, moral, and spiritual period. There is a need for music, in particular, for theatre performances, which will play not only an aesthetic role, but will also become a means of restoring a positive attitude, help overcome war-related traumas, and have a powerful cultural and therapeutic function. It is shown that one of the vivid examples of the development of the comedy ballet genre in theatre music is the work of the famous Ukrainian composer Yurii Shevchenko and his ballet “The Adventures of Pinocchio”. This ballet is an apt example of how art can help maintain a positive attitude and hope for the future in difficult times of social disasters and become an important support for people during wartime. The story of Pinocchio and his friends, which is presented through classical dance, comedy ballet, grotesque, and pantomime, shows that good triumphs over evil in any circumstances. The ballet “The Adventures of Pinocchio” provides the audience not only with entertainment and relaxation, but also helps to maintain a positive attitude, hope for the future and is an effective tool for overcoming the socio-psychological traumas of war.

Key words: genre of comedy ballet, ballet «The Adventures of Pinocchio» («Pinocchio and the Magic Violin» until September 2022), Yuriy Shevchenko, ballet theater, choreography, musical theater, stage art, musical art, academic and non-academic music, synthesis of musical and choreographic art, art therapy function, socio-psychological traumas of war.

Актуальність дослідження. Жанри балету і мюзиклу сьогодні успішно продовжують своє сценічне життя, постійно збагачуються живою художньою практикою провідних українських театрів: Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької («Білосніжка та семеро гномів», 2013); Харківського академічного театру музичної комедії (балет «Пітер Пен», 2005); Дніпропетровського театру опери та балету («Ніч перед Різдвом», 2008); Національної опери України («Віденський вальс», 2001) тощо.

Показовий успіх жанру балету, зокрема, комедійного балету і мюзиклу, відроджує наукову полеміку щодо його походження, специфіки та перспектив подальшого розвитку. Обґрунтовуючи значення балету і балетної музики, балетмейстер А. Рехвіашвілі («Віденський вальс», 2001) відзначувала: «Ми хотіли поставити спектакль, відмінний від тих, які йдуть на цій сцені. Щоб балет був легким, живим, не штучним і не атакуючим, без крові, сліз та пристрастей» [7].

Такої самої думки дотримується балетмейстер, постановник вистав, лібретист

Віктор Литвинов: «Ми щасливі, що можемо зараз показати цю неймовірну виставу. У час війни, коли мільйони українців переживають сильний стрес, повернення до репертуару балету стало для нашого колективу справжнім святом. Ми охоче ділимося святковим настроєм з нашими глядачами» [1].

Жанр комедійного балету привертав увагу дослідників з перших днів свого існування. Разом з тим, останні тенденції в розвитку жанру, що виникли на початку XXI століття, не підлягали цілісному науково-теоретичному обґрунтуванню. Комедійний балет традиційно розглядався у контексті спадщини минулого століття виключно як музично-театральний розважальний жанр, тоді як події останніх років демонструють глобальні зміни, що стосуються природи жанру. Мистецтво комедії, як оригінальне свічадо суспільного, культурного, музичного та музично-театрального життя, потребує розгляду комедійного балету крізь призму останніх явищ і подій, що детермінують розвиток українського мистецтва нині і є істинно актуальним.

У цьому контексті обґрунтування та розкриття культурного потенціалу жанру комедійного балету як дієвого інструмента подолання соціально-психологічних травм війни на прикладі балету Юрія Шевченка «Пригоди Піноккіо» (до вересня 2022 року цей балет мав назву «Буратіно і Чарівна скрипка») є актуальним і становить мету дослідження.

Серед основних завдань дослідження – виокремлення провідних тенденцій у сфері функціонування сучасного балетного мистецтва; вивчення теоретичних питань з історії комедійних балетів і мюзиклів та їх музичної канви, як перспективних жанрів сучасного українського мистецтва у воєнний час; проведення культурологічно-мистецтвознавчого аналізу балету Юрія Шевченка «Пригоди Піноккіо» з метою дослідити тенденції розвитку балетного жанру і балетної музики.

Аналіз досліджень і публікацій. Музична основа сучасних балетів, специфіка композиторської творчості балетної музики, історичні та теоретичні підходи представлені у дослідженнях О. Афоніної, О. Білас, В. Гуменюк, Л. Синяк, інших науковців.

Дослідження витоків комедійного балету відсилає нас до барокового періоду, пов'язаного з появою першого комедійного балету Бальтазара де Божуайо «Цирця чи комедійний балет королеви» (1581), який став поворотною подією в історії хореографії.

Б. Божуайо відносив свою виставу і до опери, і до балету, оскільки ці види музичних видовищ ще не були розмежовані. Адже «опера» і «балет» були на той історичний час зрозумілими і близькими поняттями. Балет Б. Божуайо виявився вершиною синкретичних музично-вокальних видовищ класичного періоду, що активно розвивався до появи театру Ж.-Б. Люллі, в якому зустрілися і переплелися віртуозні форми танцювальної музики і балетного танцю.

На противагу пишному й помпезному бароко, представники класицизму вірили у дидактичну силу мистецтва. У цю добу засобами комічного (гумору, сатири, іронії, сарказму та ін.) розвінчуються негативні явища, розкривається курйозне в оточуючий дійсності та комічне, потішне в людині («Міщанин і шляхтич» Ж.-Б. Люллі, 1670). Таким чином з'являється ціла низка комічних балетів і викристалізовується цей жанр. Нині комедійний балет можна охарактеризувати як жанр танцювального мистецтва, який зазвичай включає гумористичні сюжети, комічні ситуації, жартівливі постановки для танцівників.

Специфіка музики в сучасному комедійному балеті полягає у використанні різних музичних жанрів та стилів, класичної і некласичної музики, джазу, року, поп, кросоверу тощо. Нерідко у комедійному балеті використовуються неочікувані звукові ефекти та елементи звуконаслідування голосів звірів, імітація та зображення різноманітних звуків музичними інструментами, що допомагає підкреслити гумористичний ефект певної балетної сцени. Крім того, музика в комедійному балеті може бути посилено експресивною та емоційно зарядженою. Функції музики в комедійних виставах змінюються відповідно духу епохи.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи українську театральну музику в історичній ретроспективі, відзначимо, що під час другої світової війни театри та концертні зали в Україні продовжували працювати, попри обмеження та труднощі, пов'язані з війною. Після визволення міст від окупації, першими культурними закладами, що знову відкривали свої двері для відвідувачів, були театри. Це було вкрай важливо для людей, які пройшли через страшні випробування війни. Театр став місцем, де після років військового стану, люди могли повернутись до цивільного життя, насолодитись мистецтвом, зібратися разом, поділитися своїми думками та враженнями. Особливо важливим це було для тих, хто

втратив своїх близьких та пережив трагедії війни. Театр допомагав знайти зв'язок з іншими людьми, які також проходили через подібний досвід. До прикладу, театри продовжили працювати в післявоєнній Європі після звільнення від окупації (1943), багато театрів було зруйновано, чимало акторів та музикантів загинули під час війни, проте творчі колективи змогли швидко відновити свої заклади й розпочати працювати. Театральні постановки та концерти були організовані на фронтах, у шпиталях і таборах для військовополонених. У них використовувалися музичні твори з національного фольклору та класичних творів, а також нові пісні, написані спеціально для воєнного часу. Вистави в театрах тієї доби були легкими за змістом і необтяженими серйозним контекстом (комедії, водевілі, пантоміми, фарси). Вони несли віру в майбутнє та бажання жити далі повноцінним життям.

Театри та концертні зали в інших країнах (Велика Британія, США) також продовжували працювати під час війни. Вони проводили концерти і театральні вистави, які включали мікси різних видів театральної музики, зокрема, опери, балету, музичної комедії. Отже, театральна музика історично використовувалась у якості медіатора під час воєн, з метою підняття бойового духу, та у якості психологічної підтримки населення, виступала засобом ретрансляції важливих соціальних послань та ідей, продовжуючи виконувати цю функцію у наступні роки. Багато з таких вистав були створені у дусі оптимізму та гумору, що допомагало людям зберігати надію та віру у перемогу.

Українські театри в реаліях сьогодення зіштовхнулися з багатьма труднощами, пов'язаними з військовими діями, економічними проблемами, політичною нестабільністю та докорінними культурними зрушеннями. Однак, попри перешкоди, театри продовжують працювати, зберігаючи свою роль у культурно-мистецькому житті України.

З огляду на події 2014 року почали з'являтися спектаклі, що ґрунтуються на реальних подіях Майдану та війні на сході України. Події останнього десятиліття впливають на українське суспільство, яке, зіштовхуючись з новими викликами, швидко змінюється. Така ситуація поставила перед українським театром питання віднаходження нової театральної і музичної мови спілкування з глядачем. Адже змінився сам контингент відвідувачів вистав: біженці, переселенці, родини загиблих. Вагомим сегментом відвідувачів вистав стали учасники бойових

дій. Підкреслимо, що під час війни інше відчуття часу, розставляються по-іншому життєві акценти і вистави відповідно сприймаються інакше. Відтак опрацювання колективної травми війни нині є головною метою театру і виступів, органічно пов'язаних з цим.

«Важливо, щоб якомога більше глядачів були на виставі, щоб театр приносив задоволення людям, щоб у залі вони могли трішки розкриватися і радіти. Бо економічна ситуація у родині погіршилась, нашими глядачами стали переселенці, а тому ціни на квитки не можуть бути високі. Вистави мають бути з оптимістичним, добрим фіналом. Можемо говорити про любов, щасливе і нещасливе кохання, як було у Веселовського. Зараз уподобання глядача змінилися», – відзначає А. Мацяк [9].

На думку Р. Держипільського, «театр – це надпотужна терапія, яка потрапляє в душу і може внутрішньо вдосконалювати особистість. Нині все більше актуалізуються саме комедії, у яких негативне розвінчується засобами гумору та сатири. Пересічній людині необхідно відволіктися від реалій буденного життя, люди мають прийти до театру і скинути те негативне, чого свідомо чи несвідомо набираються» [там само]. Відтак, театри продовжують працювати і намагаються адаптуватися до нових умов, виконуючи арт-терапевтичну функцію.

Під час війни було створено нові спектаклі, що викликали у глядачів глибокі емоції. У деяких театрах проводилися благодійні заходи на допомогу постраждалим від війни. Мистецькою спільнотою відзначено, що зміни, що відбулися в сучасному театральному житті України, можуть бути пов'язані не лише з війною, а й із загальними соціальними зрушеннями в українському суспільстві.

Результатом зміни ставлення до визначення ролі сучасної української культури, а також культурної спадщини країни стало оновлення та вдосконалення діяльності системи державних установ та національних закладів культури. На сценах театрів з'явилися нові жанри та форми художнього виразу, а саме: «театр фізичної дії», який ґрунтується на використанні тіла актора як інструменту виразу; «театр документальної драми», заснований на використанні реальних історій та фактів у театральній виставі; «музичний театр», що в якості музичної канви поєднує академічну і неакадемічну музику, кросовер, пісні, танці, діалоги та сценічні дії; «комедійний балет». Життєві реалії змушують балетні труп

працювати у важких умовах, коли процес створення нових монументальних вистав стає організаційно важким і матеріально майже неможливим. Більшість сучасних балетних вистав відрізняються простотою і мобільністю; на їх створення намагаються витратити меншу кількість ресурсів. У той же час артистична майстерність та наснага сприяють створенню легкої, жвавої, гумористичної атмосфери сучасної балетної вистави. Це дозволяє зберігати та розвивати мистецтво балету навіть за умов воєнного часу.

Останніми роками найпопулярнішим жанром українського театру стає комедія-балет. Цей жанр являє собою поєднання класичного та сучасного танцю, музики, пантоміми, інструментальної та вокальної музики задля посилення сатири, відчуття гротескно-комічного трактування теми. Відзначимо, що комедія-балет – це не зовсім новий для України жанр. Перші комедії-балети в нашій країні з'явилися ще на початку ХХ ст. («Марна Пересторога», 1916 р.). Український комедійний балет зазвичай використовує народні теми та мотиви, українські народні пісні, побутові танці та відповідні костюми з етнічними елементами.

Значний розквіт музичних вистав розпочався в Україні лише у 2000-х роках, коли почали з'являтися у цьому жанрі нові твори українських авторів (Р. Поклітару, В. Литвинов). На сценах українських театрів почали ставитися мюзикли-прем'єри. У містах України проходили різноманітні музичні фестивалі, на яких можна було побачити вистави комедійних мюзиклів, серед яких: «Ніч перед Різдвом» Євгена Станковича (2008), балет-фантазмагорія «Майстер та Маргарита» Давида Авдиша (2007), «Лускунчик» Радуги Поклітару (2010), «Вечори на хуторі біля Диканьки» Віктора Литвинова (2015), «Снігова королева» Аніко Рехвіашвілі (2016).

Отже, комедійний балет, мюзикл в Україні не є зовсім новим жанром, але постановки такого плану отримали новий імпульс і почали активно розвиватися останніми роками. Цей жанр театрального мистецтва набуває особливої привабливості для глядачів різного віку.

Для найбільш об'єктивного погляду проаналізуємо вистави з репертуару Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, зокрема, два балети: «Пригоди Піноккіо» та «За двома зайцями». Сюжетний аналіз доводить, що театральні постановки «Пригоди Піноккіо» та «За двома зайцями» базуються на двох

класичних творах. «Пригоди Піноккіо» – це дитяча казка, написана італійським письменником Карлом Коллоді. Балет «За двома зайцями» спирається на мотиви однойменного твору М. Старицького. У контексті створення загальної атмосфери балету роль композитора стає ключовою. Адже музика не лише супроводжує танцювальні номери, а й допомагає розкрити характери персонажів, передати настрій на сцені та створити спільну композицію [8].

Композитора Ю. Шевченка в колах культурологічної рефлексії часто називають творцем еталонного національного продукту (А. Жуков [3]) або невтомним сячем українського мелосу у світовому музичному просторі (Е. Овчаренко [5]).

Розмірковуючи про свою творчу місію, композитор відзначає: «Я хочу, щоб на сцені Національної опери України з'являлися сучасні українські назви. Про наш час мають розказати вистави і музика, що створюються зараз. На цьому шляху можна знайти і діаманти, що надовго увійдуть в історію української музики» [6].

Аналіз творчого доробку Юрія Шевченка на прикладі конкретних театральних постановок актуальний не лише масштабною матеріалу та докладністю аналізу, а, насамперед, своїм дидактичним впливом на глядача. Музика Ю. Шевченка допомагала передати на сцені емоційні відтінки подій, зробивши його балети зрозумілими та доступними для широкої аудиторії.

Завдяки обґрунтуванню музичного супроводу постановок «Пригоди Піноккіо» та «За двома зайцями», особливостям виконання, ми отримуємо можливість поринути в атмосферу музично-театрального життя початку ХХ століття, ніби опиняємось на місці публіки того часу, яка намагалася знайти відпочинок від проблем і турбот буремного життя та отримати новий досвід інтелектуального спілкування.

Балет «Пригоди Піноккіо» (2007, 2018) став першим за масштабом балетом Юрія Шевченка, володаря восьми «Київських Пекторалей». Над музикою до балету композитор працював декілька років. Прем'єра балету «Пригоди Піноккіо» відбулася у 2007 році. (балетмейстер В. Литвинов, диригент-постановник Г. Макаренко, сценографія Н. Кучері). До теперішнього часу театральна постановка стала своєрідним переосмисленням та поверненням до першоджерел відомої казки. В оновленому варіанті у 2018 році балет повертається на сцену Національної опери України. «Пригоди Піноккіо» зразка 2018 року

не є точною копією постановки 2007 року. Критики відмічають істотну трансформацію хореографії, у музичному плані балет став динамічнішим і коротшим. Разом з композитором виставу втілено провідними солістами Національної опери України (К. Алаєва, В. Буртан, Д. Клявін, Ю. Коробчевський, Т. Льозова, К. Пожарницький, С. Соловйов та ін.).

Твір відрізняється барвистістю, жвавистію і неформальністю. З музикознавчого вектору в партитурі чітко відчувається драматургічна лінія, система лейтмотивів та музичних характеристик. Характер музики у балеті напрочуд життєствердний і різнобарвний, насичений гумором, що завжди дарує слухачам незабутні емоції і відчуття. Всі головні персонажі – комічні (Піноккіо, Артемон, Лисиця, Кіт), ліричні (Мальвіна, Джепетто), мають свої власні лейттебри та лейтінтервали, які пронизують увесь твір. Як слушно зауважує Олена Афоніна, «для підкреслення образу дерев'яного хлопчика Буратіно композитор вибирає негнучку мелодію, що підкреслює «дерев'яну» природу хлопчиська» [2, с. 123].

Крім того, партії усіх комічних персонажів вистави також мають свій унікальний стиль та звучання. У виступах таких комічних героїв як Лисиця, Кіт, Власник лялькового театру чуємо лейттебри, що супроводжуються так званими «штучними звуками» (духові інструменти у верхніх регістрах із ксилофоном). У всіх сценах із цими персонажами лейтмотив звучатиме до того, як вони з'являються на сцені, ніби готуючи глядача до зустрічі з ними. Відтінки і нюанси музики – трагічні і комічні, романтичні і зухвалі, пародійні й урочисті, вдало змінюються відповідно до кожної події, що відбувається на сцені.

Прикладом може бути комічна сцена, де танцівники театру дівчата-маріонетки демонструють урок хореографії. У музиці, через гамоподібні мелодії та обертання навколо одного звуку, ніби відтворено справжню репетицію перед виставою. Адже музиканти також, як і танцівники, готуються до виступу, розминаючись на вправах, зокрема, на гамах. Ця сцена демонструє синтез музичного та хореографічного мистецтва. Додаткової комічності в наступній сцені додає образ ляльковості, досягнутий за допомогою «задерев'янілих» рухів акторів, що грають маріонеток: руки рухаються по черзі вгору та вниз, проте не симетрично – права рука рухається в один бік, одночасно з лівою рукою, що рухається в інший бік, та навпаки. Музична

тема цієї сцени складається з розривних інтервалів – елементу, в цілому характерного для композиторського стилю Ю. Шевченка. Отже, комізм, як невід'ємна частина музичного балету «Пригоди Піноккіо», включає жартівливі імпровізації, кумедні жести, забавні костюми та інші елементи, що перетворюють його на більш розважальний, веселий, легкий для сприйняття та запам'ятовування.

Апофеозом вистави є сцена, яка відбувається у «Театрі Мрії» Джепетто, – велике адажіо з варіаціями усіх головних героїв і схвилювано-прекрасний та бентежний вальс, у якому блискуче розвивається наскрізна тема «Пригод Піноккіо» – це по-справжньому довершений твір. Його тріумф пояснюється певними умовами і складовими, зокрема: диригент Герман Макаренко, працюючи зі складною, детально інструментованою партитурою, успішно передав всю драматургічну глибину та різноманітність музики композитора; виконання музики було щирим і захоплюючим, завдяки яскравій грі оркестру Національної опери України; у ході виконання балету здійснюється синтез різних засобів виразності: сполучається виразність музики, танцю, акторської гри, костюмів, що дозволяє сформувати унікальний, переконливий образ кожного персонажу і запам'ятати їх. Як констатує О. Стельмашевська, музика балету «Пригоди Піноккіо» «захоплює, вмикає фантазію, веде за собою бездоганно мелодійними та жанровими лейтмотивами (марш, полька, гавот, вальс) і викликає ейфорію від її миттєвого сприйняття та розуміння. Це важливо в музичному театрі як для дітей дошкільного віку, так і для «дорослих дітей», яким час від часу теж не завадить слухати музику, що повертає у безтурботне дитинство зі зрозумілими музичними темами» [4].

Зацікавленість дорослих глядачів визначається тим, що у музиці час від часу зустрічаються несподіванки, як, наприклад, сцена у таверні, де гості Господині таверни (цей жіночий образ втілює Максим Мотков) танцюють гопак під симфонічні аранжування популярних українських мелодій. Подібні сцени вистави сповнені тонкого ліричного гумору і разом з тим виконані за класичними канонами: саме ця магія і покликана для того, щоб задовольнити дорослих глядачів та підготувати маленького глядача до сприйняття більш «дорослих» форм балету. «Вистава ідеальна, щоб стати першим балетним досвідом для дітей» [там само].

У балеті розповідається про перемогу добра над злом не шляхом покарання, а завдяки

чарівним перетворенням. І відбуваються вони за допомогою «скрипки» Джеппетто, який раніше був скрипалем в оркестрі.

Чарівна скрипка грає роль Феї – обов'язковий персонаж класичних традицій балетної лірики, створених на казковий сюжет. Лірична мелодія першої скрипки виступає символом знищення зла і у фіналі балету не залишається жодного лихого персонажу.

Отже, музика до балету «Пригоди Піноккіо» має веселий, жвавий та емоційний характер, що допомагає передати дитячу наївність та життєрадісність головного героя. Вона підтримує динаміку дії, надає емоційного забарвлення, допомагає створити атмосферу казки, що розгортається на сцені. У музиці часто звучать яскраві колоритні замальовки, що в оркестровому виконанні надають балету незабутності і чарівності. В цілому, музика до балету «Пригоди Піноккіо» настроює глядачів на позитивний лад і допомагає передати емоції та розважливий настрій твору.

Вистава «Пригоди Піноккіо» створена для того, щоб дарувати глядачам відчуття радості, дива та надії. Музичний балет прекрасно сприймається всією родиною, оскільки має яскраву та динамічну сценічну мову, яка сподобається як дітям, так і дорослим.

Беззаперечно, творчість Юрія Шевченка – багатий внесок у сучасну музичну культуру України і світу. В музиці Ю. Шевченка, завжди відчувається яскравий національний колорит. Вона, безумовно, виконує важливу місію мистецтва – наповнює душу і серце кожного слухача Любов'ю, Добром і Світлом.

Музика Ю. Шевченка приваблює яскравим мелодизмом, насиченою тембральною колористикою, модерною музичною мовою та оптимістичним світосприйняттям. Блискучі теми з оригінальними метро-ритмічними візерунками, в котрих відчувається глибинний зв'язок з українським національним мелосом, настільки органічні й близькі кожному слухачу, що здаються знайомими з дитинства.

Особливим героєм музики Ю. Шевченка став гумор. Використовуючи під час вистав гумор у різних, навіть екстраординарних проявах, автор доводить, що гумор/комізм у музиці, може бути ефективним засобом виразності, здатним розважити слухачів, викликати у них позитивні емоції, а в сьогодення – допомагати зменшити стрес, який нині супроводжує життя українців.

Висновки. Театральна музика є важливою складовою художньо-творчої діяльності театральних колективів у сучасних

умовах. Еволюція театральної музики свідчить про її зв'язок із сучасністю, а також виявляє тенденцію до посилення ролі мистецтва і культури у вихованні та підтримці позитивних суспільних цінностей. Спостерігається безпосередній зв'язок творчих завдань театральної музики із сьогоденням. Наявність у музиці співзвучності проявів традиційних фольклорних мотивів і нових національно-культурних характеристик дозволяє їй стати більш емоційною та зрозумілою глядачам.

Травмоване війною українське суспільство переживає складний історичний і морально-духовний період. Постає необхідність у музиці, зокрема до театральних вистав, яка відіграватиме не лише естетичну роль, а перетворюватиметься на засіб відновлення позитивного життєвого настрою, сприятиме подоланню травм, пов'язаних з війною, потужно виявлятиме культурно-терапевтичну функцію.

Одним із яскравих прикладів розвитку в театральній музиці жанру комедійного балету є творчість відомого українського композитора Юрія Шевченка та його балет «Пригоди Піноккіо». Цей балет є влучним прикладом того, яким чином мистецтво може допомогти підтримати у глядача позитивний настрій та надію на майбутнє в складні часи соціальних катаклізмів і стати важливою опорою для людей у період воєнного часу. Історія Піноккіо та його друзів, яка презентується засобами класичного танцю, у синтезі музичного та хореографічного мистецтва, через жанр комедійного балету, гротеск та пантоміму, показує, що добро перемагає зло за будь-яких обставин.

Балет «Пригоди Піноккіо» Юрія Шевченка забезпечує глядачам не тільки розвагу і відпочинок, але й сприяє підтримці позитивного настрою, надії на майбутнє і є дієвим арт-терапевтичним інструментом подолання соціально-психологічних травм війни.

Література

1. Асадчева Т. Подарунок дітям та дорослим: у Національній опері відбулася прем'єра оновленого балету «Пригоди Піноккіо». *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/71070/> (дата звернення: 23.02.2023).

2. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. №3. С. 121–126.

3. Жуков А. Репертуарний вакуум / Онлайн видання The clquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/9046> (дата звернення: 23.02.2023).

4. Максимець С. Піноккіо для Києва: як Нацопера здивувала дитячим балетом. URL: <https://weekend.today/gorod/pinokkio-naczopera> (дата звернення: 23.02.2023).

5. Овчаренко Е. Голохвастий на оперній сцені / Онлайн видання «Слово просвіти». URL: <http://slovoprosvity.org/2018/12/27/holohvastyj-na-opernij-stseni/> (дата звернення: 23.02.2023).

6. Овчаренко Е. До Різдва з Юрієм Шевченком. *Сайт Київської опери*. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/do-rizdva-z-yuriyem-shevchenkom/> (дата звернення: 23.02.2023).

7. Полішук Т. «Віденський вальс» без вальсу. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/videnskyj-vals-bez-valsu> (дата звернення: 23.02.2023).

8. Садовенко С. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277670>.

9. Ушчипівська О. М. Про реалізацію художніх моделей М. Старицького в українському сьогоденні (на прикладі постановки «За двома зайцями» у Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 247–253. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_32_35 (дата звернення: 08.04.2023).

References

1. Asadcheva, T. A Gift to children and adults: the premiere of the updated ballet «The Adventures of Pinocchio» took place at the National Opera / Vechirnyy Kyiv online edition. Retrieved from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/71070/> [in Ukrainian].

2. Afonina, O. S. (2020). Musical basis of modern Ukrainian ballets. Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. Magazine, 3, 121–126 [in Ukrainian].

3. Zhukov, A. Repertory vacuum / The clquers online edition. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/9046> [in Ukrainian].

4. Maksimets, S. Pinocchio for Kyiv: how Natsopera surprised with a children's ballet. Retrieved from: <https://weekend.today/gorod/pinokkio-naczopera> [in Ukrainian].

5. Ovcharenko, E. Bald-headed on the opera stage / Slovo prosvety online edition. Retrieved from: <http://slovoprosvity.org/2018/12/27/holohvastyj-na-opernij-stseni/> [in Ukrainian].

6. Ovcharenko, E. Until Christmas with Yury Shevchenko / Site of the Kyiv Opera. Retrieved from: <https://kyivoperatheatre.com.ua/do-rizdva-z-yurigom-shevchenkom/> [in Ukrainian].

7. Polishchuk, T. “Vienna Waltz” without a waltz / Online edition of the newspaper Den. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/videnskyj-vals-bez-valsu> [in Ukrainian].

8. Sadovenko, S. M. (2023). Yury Shevchenko's Ballet “Chasing Two Hares” as an original phenomenon of Ukrainian musical culture. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts: Science. Magazine, 1, 228–234 [in Ukrainian].

9. Ushchapivska, O. M. (2014). On the Implementation of M. Starytsky's Artistic Models in the Ukrainian Present (on the Example of the Production of "Chasing Two Hares" at the Donetsk Academic Ukrainian Music and Drama Theatre) Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 32, 247–253. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_32_35 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.04.2023

Отримано після доопрацювання 17.05.2023

Прийнято до друку 26.05.2023

Цитування:

Маркова О. М. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 90–96.

Markova O. (2023). *Metaphysics of Personal-Creative Synchronisations in Music*. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 90–96 [in Ukrainian].

Маркова Олена Миколаївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної
культури Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>
dashaelena@gmail.com

МЕТАФІЗИКА ПЕРСОНАЛЬНО-ТВОРЧИХ СИНХРОНІЗАЦІЙ У МУЗИЦІ

Метою дослідження виступає прослідковування метафізичних – надфізичних показників мислення в паралелізмах виразних ознак, що засвідчують належність до епохально співвідносних пластів творчості композиторів і виконавців, хоча вони ніяк не зумовлені особистісними контактами чи спілкуванням зі спільнотами, що могли вплинути на творця-музиканта. **Методологічною основою** дослідження визначено інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні з акцентуванням компаративно-герменевтичних його складових, як це знаходимо в працях Д. Андросової, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко, О. Соколової. Також спеціальне застосування мають такі методи: мистецтвознавчо-аналітичний, описово-історичний, культурно-регіоністичний, релігієзнавчий, біографічно-історичний та ін. **Наукова новизна** роботи проявляється: у самостійності трактування концепції паралельних відкриттів як метафізики персонально-творчих синхронізацій («метафізики історичної близькості»), в оригінальності ракурсу подання аналізу творів й артефактів, а також у тому, що вперше в цьому ракурсі представлені паралелізи творчих відкриттів шістдесятників XIX сторіччя, веристські риси у Піснях Ф. Шопена, винаходи додекафонії у XX сторіччі та інші суттєві чинники творчих установлень музичної історії. **Висновки.** Прослідковування виразних аналогій у творчості майстрів, що належали до одного епохального пласту історичної еволюції музики, а за умовами буття не мали особистих чи творчо-інформаційних контактів, засвідчує, що за наслідками творчості приходили до спільності виразальних типологій на рівні стилевих, жанрових, ідейно-творчих ознак. Це стосується рис реалізму-веризму в Піснях і деяких інших творах Ф. Шопена, реакційності на ідеї «отців і дітей» шістдесятників XIX століття, ін., що в сукупності засвідчує «метафізику історичної близькості», яка розуміється як персонально-творча синхронність, вироблена метафізично-надфізично здійсненим контактом з інформаційного поля, виробленого епохальним менталітетом людства.

Ключові слова: метафізика історії, метафізика персонально-творчих синхронізацій, музична виразність, стиль у музиці, стиль епохи, музичний жанр.

Markova Olena, Doctor of Art History, Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Metaphysics of Personal-Creative Synchronisations in Music

The purpose of this study is to trace metaphysical - supraphysical indicators of thinking in the parallels of expressive features that attest to belonging to epochally correlated layers of creativity of composers and performers, although they are in no way conditioned by personal contacts or communication with communities that could influence the creator-musician. **The research methodology** is determined by the intonational approach of B. Asafiev's school in Ukraine with emphasis on its comparative and hermeneutic components, as found in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, I. Kotlyarevskyi, I. Liashenko, Liu Bintsyan, O. Markova, O. Muravska, O. Roshchenko, O. Sokolova. The following methods are also of special use: art historical-analytical, descriptive-historical, cultural-regional, religious studies, and biographical-historical. **The scientific novelty** of the work is manifested: in the independent interpretation of the concept of parallel discoveries as the metaphysics of personal-creative synchronisations ("metaphysics of historical proximity"), in the originality of the perspective of the analysis of works and artifacts, as well as in the fact that for the first time in this perspective the parallels of creative discoveries of the 1960s are presented, verist features in F. Chopin's Songs, the invention of dodecaphony in the 20th century and other significant factors in the creative institutions of musical history. **Conclusions.** Tracing expressive analogies in the works of masters who belonged to the same epochal stratum of the historical evolution of music, and who, by the conditions of their existence, had no personal or creative-informational contacts, shows that, as a result of their creativity, they came to a commonality of expressive typologies at the level of style, genre, ideological, and creative features. This applies to the features of realism-verism in Chopin's Songs and some other works, reactionary to the ideas of "fathers and children" of the nineteenth-century Sixties, etc., which together testify

to the "metaphysics of historical proximity", understood as personal and creative synchronicity produced by metaphysically superphysically realised contact with the information field produced by the epochal mentality of mankind.

Key words: metaphysics of history, metaphysics of personal-creative synchronisation, musical expressiveness, style in music, style of the era, musical genre.

Актуальність теми дослідження обумовлена шуканням сьогоденності, коли усталилися розуміння «неоренесансного» смислу минулого століття (див. «Система Леонардо да Вінчі» у П. Валері як модель творчої особистості XX століття [2] і «неоготичних» ознак відносно XXI [12]). Таке зіставлення, узгоджене із численними показниками ренесансів-відроджень в історичному плині, тобто метафізичне-надфізичне узгодження культурних показників для носіїв, що життєво ніяк не стикалися, - впевнено зазначається як метафізика історії. І музична специфіка того виявлення розгорнута у книгах Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Муравської, А. Соколової та ін. [1; 8; 11; 15]. Вказане історичне спостереження цінне в упорядкуванні культурної й мистецької діяльності сьогодення, що допускає підключення досвіду не тільки сьогоденно-безпосереднього, але і споріднених вказаним культурним уподібненням з минулими епохами, в тому числі тими, що детально вивчені в науково-творчому плані.

Ці напрацьовані узагальнення незмінно спираються на те, що прийнято називати з часів Г. Гегеля «дух епохи», ознаки віддзеркалення якого відзначають представників епохальних зрізів, незалежно від наявності фізичного або символічно-ментального контактування чи відсутності останнього стосовно суб'єктів епохальних єдностей. Даний тип епохальної приналежності народжує добре відоме явище «паралельних відкриттів», коли діячі, не знаючи знахідок певного автора, незалежно від останнього виходять на аналогічні результати. І це на сленгу винахідників-творців називають реакцією на «ідеї, що носяться у воздуху», підкреслюючи тим надфізичну-метафізичну даність подоби не тільки у лінійній діакронії історичних змін, але і у симультанності історично-пластових епохальних зосереджень (див. в роботах автора нарису та ін. [9; 10]).

Метою дослідження є прослідковування метафізичних – надфізичних показників мислення в паралелізмах виразних ознак, що засвідчують належність до епохально співвідносних пластів творчості композиторів і виконавців, хоча вони ніяк не зумовлені особистісними контактами чи спілкуванням зі

спільнотами, що могли вплинути на творця-музиканта.

В роботі автора цього нарису ще у 1990 роки фіксувалося відкриття мотивів-образів, які винайдені були майже одночасно у 1870-ті роки композитором європейського Сходу і Заходу [10], при тому що спеціальна контактність типу інформаційного обміну і знайомства із творчою роботою суб'єктів відповідних акцій не відбувалася. Йшлося про застосування звороту мелодичної секвенції із хроматизованим зіставленням двох великих терцій, що вносило відтінок цілотонності у мінор. Вишуканість цього звороту надавала інтелектуальної натхненності вираженню, дотичного, тим не менш, до архаїчних формул «ірано-скіфського ладу» (за Л. Роговським [5]). Даний виражальний комплекс мав місце як у фольклористських мелодичних побудовах Е. Гріга, так і на європейському Сході, у національно зафарблених мелодичних утвореннях Сходу і Заходу Європи.

Цим та іншими прикладами, що зафіксоване у виданні 1990 року, ілюструється зміст ідеї про метафізичне-надфізичне виявлення епохальної уподібненості творчого виходу, при тому що автори ні за якими параметрами не могли контактувати один з одним, являючи чистоту виявлення «духу епохи» як ментально-інформаційного явища людського буття.

Продовженням цієї теми виступає аналіз зіставлення матеріалів про музикування в таких географічно віддалених одна від одної країнах та націях як Британія-Англія, Франція та Україна. Ці матеріали є у книзі О. Муравської [11], у книзі Г. де Боплана [3], у монографії А. Соколової [15], вони вказують на прямі контакти Київської Русі та Британії-Ірландії, Франції і Запорізької Січі. Однак все ж територіально-політична й релігійно-конфесійна розмежованість вказаних націй не давала *континуального* виявлення відповідних контактів і сталих уподібнень в бутті народів. Тим більш вражає цілісність виявлення в цих країнах схожості поведінково-мислительного складу.

Ідеальними чинниками спільності виступають актуалізовані релігійно-конфесійні прерогативи в тих країнах, в даному разі

нагадуємо про історичну першість Православ'я в Британії, що дозволило у XIX–XX століттях на певних етапах демонструвати прослов'янські мистецькі напрацювання – від Оксфордського руху за злиття Англіканства з Православ'ям до «Апостолів» Е. Елгара за картиною І. Крамського до православної ідеї в музиці Дж. Тавенера. Але поза цього релігійного чинника знаходимо виходи на скрябінівський фортепіанний символізм у авторів України – В. Ребіков, М. Рославець, К. Шимановський за його базовістю в українському Півдні в Одесі у 1910-ті, - Ч. Айвз у США, С. Скотт в Англії. Два останні ніякого контакту з відповідними східноєвропейськими музичними колами не мали, хоча вражає синхронність виходу на варіант скрябінівської Містерії у «Вселенській симфонії» Ч. Айвза попри яких би то не було контактів між ними. Вражає і фактурний фортепіанний вихід С. Скотта у Сонаті ор. 1, доречі, що не має прямих паралелей у інших фортепіанних же творах автора.

Пафос усіх цих доказів та ілюстрацій – усвідомлення *нелінійного* розвитку культури, утворюваної лідерами-націями чи лідерами-індивідами в них і поза них, що передбачає силу, зокрема психологічно-«заражаючу» (див. «пасіонарність» за Л. Гумільовим) енергію, що «поширюється» з деякого акту-епіцентру. Зіставлення історії народів показує, що саме визнання лідерства тих чи інших націй, показових для них вчень і вмінь тримається на ідеальній налаштованості індивідів і колективних суб'єктів на «дух часу», на висунення ідей і поведінкових стереотипів, які концентровано проявляються і отримують визнання в людському оточенні.

Дивно перетинаються шляхи творців у представництві певних поколінь – наприклад, народжені у 1813 році Верді, Вагнер, Гулак-Артемівський в їх принциповій віддаленості географічній, політично-релігійній і психологічно-національній – в реакції на ідеї «шістдесятників» як «конфлікт отців і дітей», і це спеціальна тема. Чи творчий відгомін на «симфонічне замовлення» у 1930-ті – 1940-ві авторів, ніяк не контактних в період створення симфонічних шедеврів (Барток, «Концерт для оркестру», Стравінський, Симфонія у 3 частинах, Онеггер, Воєнні симфонії № 2 і № 3, знамениті Симфонії 1940-х на Сході Європи, ін.).

Сказане – це вже *метафізика «історичної близькодії»*, іноді у творчості самих авторів, що самі усвідомлювали *нескладаність* їх «симультанних» відкриттів.

Щодо Бетховена той множинний, найменше двоїстий жанрово-стильовий орієнтир склався визнанням як «істинно-бетховенської» театральнo-патетичної продукції згідно з його «наслідуванням» симфонізму Л. Керубіні. Але свої «два принципи» композитор щиро визнавав як у фортепіанній «Патетичній» № 8, так і «анти-патетичній» № 10, а знамениту «Апасіонату» № 23 поставив в однім опусі з «малою» № 24, ще й поставив висловленням, що остання «посильніше Місячної».

Ще одне відкриття *метафізики «історичної близькодії»* – це Пісні Ф. Шопена, які сам автор при житті не видавав, за міркуваннями Й. Хомінського, через їх «надлегкість» [18]. Але серед Мазурок Шопена є також «надлегкі», а їх друкував автор на протязі усього життя, а Пісні Шопена, і це прекрасно здавна усвідомили виконавці, зовсім не «прості» у всіх вимірах. А от їх наближеність до проверистського фольклоризму і соціально-політичної деклараційності, то це виразність, принципово несумісна з визнаною вже двоїстістю бідермаєр-романтизм щодо творчості Шопена взагалі (див. у І. Подобас [13]), – але грань симультанності стильових ознак творчості Шопена, відкривана в сьогоденні.

Ці «троїстісні» показники стилю композитора є очевидними при порівнянні ранніх і пізніх з «центральними» щодо часу складення творів. Однак Пісні Шопен писав на протязі усього життя, як зазначено у біографічних описах, з 1826 по 1847 роки, і ці композиції жанрово-внутрішньо-стильово цілісні, як і Мазурки, хоч є відмінності «ранніх», «центральних» і «пізніх». І ця цілісність тримається на опорі на літературні тексти, з їх предметно-сюжетною визначеністю, яку категорично уникав у своїх програмних втіленнях композитор (доречі, недооцінених в їх епічно-героїчній і навіть *агіографічній* налаштованості, див. статтю Чжу Цзі [16]).

Пісні Ф. Шопена більшою мірою написані на тексти С. Вітвіцького (10 з 19), Б. Залеського (4), а також 2 за А. Міцкевичем, по одній за текстами інших авторів (див. статтю Ін Цінцін [7]). Вихідний «почерк» пісенності Шопена – за Вітвіцьким, а завершальні, ці що не попали в першу після смерті надруковану збірку із 17 композицій, № 18 і 19 – найкоротші за віршами С. Вітвіцького та Б. Залеського, з яких № 19 має жанрове найменування «Думка». Спільне в тих Піснях – виражене *українство* Шопена, яке закладене проягеллонським *сарматизмом* оточення композитора і

виконавця, яке ще більше ніж півстоліття тому відмітили вітчизняні та інші дослідники, вказавши на *думність* спадщини польського класика (див. про це [13]).

Саме сарматистські настанови на пам'ять про Велику Польщу заохочували розробки польських митців і мистецтвознавців щодо козацтва, ліро-епічний пласт героїчних балад-оповідей кобзарів і бандуристів, якому польські науковці дали назву «думи», що в перекладі з польської (*duma*) означає «гордість». Вищезгаданий поет, на вірші якого писав 4 із 19 своїх Пісень Шопен, підкреслював витоки польської культури із моці Київської Русі [6], був за переконаннями панславистом, що солідаризувався із слов'янофілами на європейському Сході (на чолі слов'янофілів у всеєвропейському обсязі – поляк Е. Романовський).

Вказане шанування київськоруської культури західними слов'янами показове не тільки для відповідних прошарків Польщі, але і для чеської культурної атури. Саме в Польщі, Чехії і Україні існує ліризована масштабно зменшена паралель до монументальної думи – жанр *думки*. Видатним послідовником *панславізму* був Богдан Залеський, автор 4 із 19 Пісень Шопена і з яким композитора зв'язували досить щільні стосунки: композитор приймав участь у весільному святкуванні шлюбу дочки Залеського, грав на органі спеціально для цього створену композицію [6]. Себе Залеський називав «Бояном віщим», став представником спеціальної лінії «польської української школи» в літературі з центром - в Умані (працював там з М. Грабовським).

В загальному переліку Пісень Шопена маємо явне переважання баладного жанру, показового для думи й думки, в різних пропорціях насичених лірикою, причому, як вище відзначено, № 19 «Думка», № 11 «Дві смерті» - про смерті «козака» й «дівчини», № 13 «Нема чого треба» - думка про нещасну долю (у прямій паралелі з українською літературного походження піснею «Ой, я нещасний»). № 16 «Пісенька литовська» являє собою за текстом польську віршовану обробку литовського фольклорного зразка. А в інших Піснях Шопена на слова С. Вітвіцького, А. Міцкевича й інших фігурують типові польські персонажі дрібного шляхетства. А в результаті то пропорції різнаціонального наповнення ягеллонської єдності народів, що складали Велику Польщу – литовців, руських і саме поляків.

Найбільш широко Шопеном задіяні тексти С. Вітвіцького, балада якого «Посланиця» № 7 про ластівку, через яку

героїня сподівається дізнатися про долю кинутих без помочі матері й брата (починається рядками «Травка зеленіє, сонечко блищить...») стала концентратом виразності «балад про розлуку». Багато Пісень, написаних і Вітвіцьким, і іншими авторами, мають ритмічною основу мазурку, але переважає саме баладний ритм на 6/8. Однак у відверто українських (№ 11, 13, 19), у литовській (№ 16) мелодіях показаний парний розмір. І звертаємо увагу на тип поетичної лексики, яка у своїй літературній сфері показує пограниччя селянського й помісношляхетського обиходу, повноту моделі того *народництва*, яке охопило демократизовану свідомість європейців доби романтизму.

Вказані мазуркові ритми-структури йдуть у помірному русі, в характері близького до мазурки, тільки повільнішого куявка, тоді як сама назва того танцю, від Куява-Куяба (по-арабськи Київ) вказує на подніпровську генезу куявів, відмічених танцювальним типом виразності. А до XIII століття куяви жили по Дніпру – в українських піснях багато мазуркових ритмів, тільки у сповільненому темпі, як у куявка. Звідси – цікавий висновок: якщо до «Мазурки Домбровського», до 1796 року, мазурка і полонез ідентифікувалися і були виключно інструментальною музикою, то принципо *овокалені* за фактурою Мазурки Шопена наслідували мазурку-гімн повстанців – і тим правий Р.Шуман у статті «Ор. 2», що ці фортепіанні мініатюри композитора за змістом – «гармати, прикриті квітами».

Але в самих Мазурках у Шопена немає ніяких соціально-політичних програмних «підказок». А в Пісні № 17 «Летять листя з дерева» на слова В. Поля прямо у тексті маємо вказівку на політичну ситуацію загибелі Незалежності Польщі – і починається та Пісня у ритмі полонеза-мазурки і з вираженим вокальним наповненням, макетуючи Мазурку Домбровського. Цікаво, що закінчується цей твір у ритмі «овокаленого» краков'яка, танця старої (ягеллонської!) столиці, помежованої до Русі-України, який в окремість п'єси у Шопена ніде не представлений (проте стане на початку XX століття основою фортепіанних композицій авторів «Молодої Польщі», очолюваної професором *Варшавської* консерваторії З. Носковським).

Наявність наскрізного баладного тону у Піснях Шопена (окрім «Мелодії» № 9, присвяченій філософії плину життя) і, перш за все, на слова С. Вітвіцького і Б. Залеського, за специфікою жанра акцентує «незвичайні події, що сталися зі звичайними людьми» (виняток –

відверто мазуркові гімнічно-оспівуючі № 1 знамените «Бажання», № 4 «Гулянка» за текстом Вітвіцького, № 12 за А. Мічкевичем «Моя пустунка»). І в тексті у «стислому» поданні передаються масштабні події, в охопленні полюсів життя – смерть. І переважаючий тип форми – варіаційно-строфічний, часто з множинними куплетними повторами всередині строф. Так закладається реалістично-веристський комплекс у сукупну виразність шопенівських Пісень, до того ж, явно позбавлених «фіоритурного мережива» фортепіанної лірики композитора (фортепіанна партія не розгорнута у тих композиціях автора, піаніста-віртуоза).

Підводячи підсумки характеристики виразності пісень Ф. Шопена, маємо позначити в них – по-перше, виражену тільки в цьому жанрі у композитора наближеність до *реалістично-веристської* спрямованості мислення, по-друге, поєднану з першим *соціально-критично і політично орієнтовану* виразність. І третє, що має спеціальний сенс у даному дослідженні: тільки Пісні Ф. Шопена відверто концентрують *українізми просарматистської* позиції автора, відсуваючи бідермаєрівський віртуозний піанізм, який надає авторського колориту усім його фортепіанним здобуткам.

І ці унікальні для творчості Шопена особливості вираження, можливо, й були реальною причиною того, що він не наважувався на друк тих композицій. Однак в нашому викладенні звертаємо увагу – на несподівану, судячи з усього, для самого автора виявленість творчої *метафізичної* синхронізації з потужними пластами веризму-реалізму як у самій Польщі й Литві («Галька» С. Монюшко, 1846-1847), так і в Україні (М. Гоголь, Т. Шевченко), у Франції (Ж.П. Беранже, Ш. Гуно). Тексти С. Вітвіцького й Б. Залеського як такі не дають тої *веристської «стисненої поємності»*, яку маємо у Піснях Ф. Шопена і яка *напрямують* оперні «поєми-новели» італійських *веристів 1860-х – 1890-х років*.

І ще одна паралель епохальної метафізичної синхронізації: Ф. Шопен і Т. Шевченко. Багатство лірики обох обходило побутово-життєві стимули, не допускаючи романтичного оспівування власних любовних почуттів – і замикаючи жіночі образи на ідеальні моделі «далекої Коханої» Польщі у польського митця і Катерини як жертвової жіночості у Шевченка. А це у обох зовсім не стикувалося із «розкиданістю» любовних стосунків в життєвих перипетіях. У результаті –

«думність» за І. Белзою Шопена і «кобзарство» за авторським визначенням Шевченка (хоч останній у житті спритно грав на гітарі, бандурі, особливо на торбані).

Нагадуємо вищевказану паралель метафізично винайденої містеральності у О. Скрыбіна і Ч. Айвза, авторів «воєнних» симфоній 1940-х років, нарешті, «скрябіністів» 1910-х – 1930-х, що представляли кардинально різні індивідуальності, країни і нації і не контактували між собою (М. Рославець, Б. Лятошинський, В. Косенко, К. Шимановський, М. Обухов, І. Вишнеградський, О. Мессіан).

В цьому плані заслуговує особливої уваги робота над видобуванням додекафонії, яка за результатом активності Нововіденської школи усвідомлена як винахід А. Шенберга (який в юридичному порядку відстоював свою першість по відношенню до Й. Хауера). І тільки на рівні поставангарду кінця ХХ – початку ХХ століття отримала прийняття концепція випередження на кілька років А. Шенберга у винаході додекафонії, але історично часово майже одночасно і випереджаючи Віденця у народженні стильово самостійної проскрябінівської концепції – у В. Ребікова і М. Рославця, що працювали на теренах сучасної України, а згодом розробка, також оригінальних стилістично, версій французькими скрябіністами І. Вишнеградським та М. Обуховим.

Ідея *метафізики музичної історії* транспонована в *метафізику епохальної часової близькодії*, яка *диз'юнктивно* (за Л. Шевченко [17]) вибудовується у різні епохи в поданні різнотипових утворень творчої діяльності митців і науковців, демонструючи різноспрямовані збіги стильово-жанрово-видової активності в часово єдиному творчому надбанні світу.

Наукова новизна роботи проявляється: в самостійності трактування концепції паралельних відкриттів як метафізики персонально-творчих синхронізацій («метафізики історичної близькості»), у оригінальності ракурсу подання аналізу творів і артефактів, а також у тому, що вперше у даному ракурсі представлені паралелізми творчих відкриттів шестидесятиників ХІХ сторіччя, веристські риси у Піснях Ф. Шопена, винаходи додекафонії у ХХ сторіччі та інші суттєві чинники творчих установлень музичної історії.

Висновки. Прослідковування виразних аналогій у творчості майстрів, що належали до одного епохального пласту історичної еволюції музики, а за умовами буття не мали особистих

чи творчо-інформаційних контактів, засвідчує, що за наслідками творчості приходили до спільності виражальних типологій на рівні стильових, жанрових, ідейно-творчих ознак. Це стосується рис реалізму-веризму у Піснях і деяких інших творах Ф. Шопена, реакційності на ідеї «отців і дітей» шістдесятників XIX століття, 95 н., що у сукупності засвідчує «метафізику історичної близькості», яка розуміється як персонально-творча синхронність, вироблена метафізично-надфізично здійсненим контактом з інформаційного поля, виробленого епохальним менталітетом людства.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. : дисс. ... канд.: 17.00.03 – муз. искусство / Одесская нац. муз. академия имени А. В. Неждановой. Одеса, 2016. 186 с.
3. Боплан де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн / переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : ФОП Стебеляк, 2017. 168 с.
4. Валері Поль. URL: zarlit.com/biography/valeri.html (дата звернення: 07.05.2023).
5. Демска-Тренбач М. На пересеченні путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень* : матер. Міжнар. науково-творч. інтерн.-конфер. (Одеса, 30 квітня – 2 травня 2020 р.). Одеса, 2020. С. 81–90.
6. Залєсскі Б. URL: granat.wiki/enc/z/zallesskiy-bogdan (дата звернення: 25.03.2023).
7. Ін Цінцін. Українські корені виразності пісень Ф. Шопена. *Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди* : зб. наук. пр. Київ : Ліра К. Київ, 2023. С. 117.
8. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монографія по истории культуры для муз. академий, университетов и вузов искусства. Одеса, Астропринт, 2014. 440 с.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
10. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки : дисс. ... докт. Київ, 1991. 263 с.
11. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
12. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну : дис. ... канд. / ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
13. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавського бідермайера : дисс. ... канд.: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одеса, 2013. 173 с.
14. С. Вітвіцькі. *Вікіпедія*. URL: [Wikipedia, org/wiki/Стефан_Вітвіцькі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (дата звернення: 25.03.2023).
15. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України : монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.
16. Чжу Цзіі. Новий погляд на програмні оздобы Першої балади Ф. Шопена. *Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди* : зб. наук. пр. Київ : Ліра К. Київ, 2023. С. 117.
17. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
18. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Batanov, V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 – mus.art.Odessa state music éacademy of the name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
3. Beaplan, de G. L. (2017). Description d'Vkraine, qvi sont plvsievrs Prouices du Royaume de Pologne. Contenvs depvis les confins de la Moçcouie, iuçques aux limites de la Trançilvanie, ensemble leurs mevr, façons de viures de Guerre. Kyjiv: FOP Stebelak [in Ukrainian].
4. Valéry Paul. Retrieved from: zarlit.com/biography/valeri.html [in Ukrainian].
5. Demska-Trenbach, M. (2020). At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and passions of Ludomyr Mikhail Rohovsky. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic embodiments. Materials of the internation.scientific and creative intern.conference April 30-May 2, 2020. Odessa: Astroprint, 81–90 [in Ukrainian].
6. Zallesskiy, B. Retrieved from: granat.wiki/enc/z/zallesskiy-bogdan [in Ukrainian].
7. Ying, Qingqing. (2023). Ukrainian roots of the expressiveness of F. Chopin's songs. West-East: culture and art heritage. It is dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H.Skovoroda. Collection of scientific papers. Kyiv: Vydavnyctvo Lira-K. Kyiv, 117 [in Ukrainian].
8. Liu, Binchan. (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music

academy, university and high school art. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

9. Markova, E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

10. Markova, E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis.:17.00.03 – music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian].

11. Muravskaja, O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph. Odesa, Astropynt [in Ukraine].

12. Navojeva, I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A. V. Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

13. Podobas, I. (2013) Mazurkas by Chopin in context of Warszawa biedermeier. Cand.diss.: 17.00.03. Odessa: National musical academy name after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

14. S. Witwiński. Retrieved from: Wikipedia, org/wiki/Stefan_Witwiński [in Ukrainian].

15. Sokolova, A. The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

16. Zhu, Jiyi. (2023). A new look at the program decorations of F. Chopin's First Ballade. West-East: culture and art heritage. It is dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H.Skovoroda. Collection of scientific papers. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. Kyiv, 224–225 [in Ukrainian].

17. Shevchenko, L. (2019). Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetntury: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

18. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023

Отримано після доопрацювання 12.05.2023

Прийнято до друку 22.05.2023

УДК 78.08:7.091

Цитування:

Молчанова Т. О. Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства в площині історико-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 97–103.

Molchanova T. (2023). Departments of Chamber Ensemble and Concertmastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 97–103 [in Ukrainian].

*Молчанова Тетяна Олегівна,
докторка мистецтвознавства,
професорка, професорка Львівської
національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-2152-7341>
prof@molchanova.pro*

КАФЕДРИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА В ПЛОЩИНІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ, ФАХОВИХ ПЕРЕТИНІВ І РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ

Мета статті – на підставі ретроспективного огляду становлення мистецтва спільного виконавства та створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, систематизації тезаурусу дефініцій, які застосовують у визначенні фаху музикантів цих напрямів, вивчення та аналізу навчальних програм кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства музичних закладів вищої освіти України¹ зроблена спроба чітко окреслити професійні орієнтири репертуарної політики кожної кафедри. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких методів: *аналітичного* – для аналізу історичного коріння формування мистецтва спільного виконавства, появи таких напрямів спеціалізації, як «артист камерного ансамблю» і «піаніст-концертмейстер», впровадження диференційованого навчання цим різновидам виконавської практики у музичних закладах вищої освіти, характеристики синонімічного словника цих дефініцій; *компаративного* – для зіставлення окремих параметрів навчання на цих кафедрах, окреслення спільних і відмінних рис; *аксіологічного* – для розуміння важливості обох професій та визначення ціннісних орієнтирів у репертуарній політиці крізь призму традицій виховання та цільового призначення музикантів цих напрямів. **Наукова новизна.** Вперше в історії українського музикознавства здійснено спробу розширити уявлення про історичне коріння створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства на підставі аналізу становлення мистецтва спільного виконавства; чітко окреслити напрям репертуарної політики кожної кафедри через визначення їх професійних орієнтирів. **Висновки.** Аналіз історичного коріння мистецтва спільного виконавства, традицій формування кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, грамотного тлумачення словника дефініцій, які застосовують у визначенні фаху музикантів цих напрямів, постають важливими компонентами чіткого розуміння функціонування цих підрозділів навчання піаністів, сприяючи логічній диференціації їх виконавського репертуару. Це дозволяє актуалізувати питання формування в піаністів спеціальних компетенцій у контексті кожного різновиду їх музично-педагогічної та виконавської підготовки.

Ключові слова: камерний ансамбль, концертмейстерський клас, репертуарна політика.

Molchanova Tetiana, Doctor of Art Studies, Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Departments of Chamber Ensemble and Concertmastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy

The purpose of the article. Based on a retrospective review of the formation of the art of collaborative performance and the creation of chamber ensemble and concertmaster departments, systematisation of the thesaurus of definitions used in defining the profession of musicians in these areas, and study and analysis of the curricula of chamber ensemble and concertmaster departments of music institutions of higher education in Ukraine, an attempt is made to clearly outline the professional guidelines of repertoire policy of each department. **The research methodology** consists in the use of the following methods: analytical – to analyse the historical roots of the formation of the art of collaborative performance, the emergence of such areas of specialisation as “chamber ensemble artist” and “pianist-concertmaster”, the introduction of differentiated training for these types of performance practice in music institutions of higher education, the characteristics of the synonymous vocabulary of these definitions; comparative – to compare certain parameters of

training at these departments, outline common and distinctive features; axiological – to understand the importance of both professions and to define value guidelines in repertoire policy through the prism of the traditions of education and the purpose of musicians in these areas. **Scientific novelty.** For the first time in the history of Ukrainian musicology, an attempt is made to expand the understanding of the historical roots of the creation of the chamber ensemble and concertmaster departments based on the analysis of the formation of the art of collaborative performance; to clearly outline the direction of the repertory policy of each department by defining their professional guidelines. **Conclusions.** The analysis of the historical roots of the art of collaborative performance, the traditions of forming chamber ensemble and concertmaster departments, and the competent interpretation of the glossary of definitions used in defining the profession of musicians in these areas are important components of a clear understanding of the functioning of these units of pianists' training, contributing to the logical differentiation of their performance repertoire. This makes it possible to actualise the issue of forming special competencies in pianists in the context of each type of their musical-pedagogical and performance training.

Key words: chamber ensemble, concertmaster's class, repertoire policy.

Актуальність теми дослідження. Підвищення якості освіти є натеper однією з актуальних проблем не лише для України, а й світової спільноти. Її вирішення пов'язане з модернізацією змісту освіти, організацією освітнього процесу шляхом оптимізації навчального процесу та переосмислення мети і результатів навчання. Завданням вищої професійної освіти постає формування у студентів комплексу не лише загальних, а й професійних компетенцій, які, з одного боку, виконують функцію фахової норми якості освіти, а з іншого – стають своєрідним орієнтиром для розробки інноваційних освітніх технологій і програм. У цих умовах найважливішим об'єктом педагогічного засвоєння стають практично скеровані репертуарні програми та умови їх застосування з безпосередньою затребуваністю у подальшому професійному полі. Відтак процес навчання набуває необхідного сенсу, перетворюється у процес оволодіння розгорнутим досвідом практичної діяльності з метою досягнення фахово значущих компетенцій у кожному з напрямків. Все це актуалізує питання формування у студентів спеціальних кваліфікацій у контексті конкретного виду музично-педагогічної підготовки та, зокрема, у процесі підготовки піаністів у напрямках «артист камерного ансамблю» (кафедра камерного ансамблю) та «піаніст-концертмейстер»² (кафедра концертмейстерства). До того ж зауважмо, що і значна частина музичних закладів передвищої освіти України існують як предметно-циклові комісії, в яких сполучені предмети «клас камерного ансамблю» і «концертмейстерський клас», відповідно викладачі-методисти особливо не надаються на диференціацію виконавського репертуару. Ці підрозділи музичних закладів передвищої освіти також потребують перегляду репертуарної політики у навчальному процесі кожного з напрямків.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, дослідники і методисти-практики не торкаються питань чіткого розмежування репертуарних програм кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, погоджуючись з існуючим форматом навчання та виконавської практики. Інші воліють поговорити у тісному колі та йти вже второваною стежкою. Тому питання підготовки піаністів у напрямках «артист камерного ансамблю», «концертмейстер», чіткого визначення репертуарної політики кафедр, які готують цих виконавців, залишаються не вирішеними. До того ж, сучасні енциклопедичні видання (Енциклопедія Сучасної України, Українська музична енциклопедія) трактують поняття «ансамбль», «камерний ансамбль» – як склад, в якому задіяні від 2 до 10 музикантів [1, 2, 4], виходячи за межі чіткого розуміння напряму функціонування цього різновиду виконавства. А в окресленні дефініції «дуєт» необґрунтовано застосовують визначення «ансамбль» як «ансамбль з двох виконавців» [3]. Водночас наукові формулювання знаного німецького музикознавця Hugo Riemann [8], який ще у 1882 році надав чітке тлумачення поняттям «ансамбль», «дуєт», оминаються. Тож в українському музикознавстві допоки відсутня узагальнена концепція, яка б стосувалася чіткого визначення музикантів цих напрямків з розбірливими критеріями щодо репертуарної політики кожного. Виняток становить монографія [7] та «Мала енциклопедія...» [6] авторки статті, в якій виразно диференційовані заявлені поняття. Також окремі «голоси» можна почути у науковців Польщі – Jerzy Marchwiński [5], Ewa Skardowska [9, 10]. Тож пропонується стаття є спробою аргументованих пропозицій щодо диференціації репертуарної політики кожної кафедри через аналіз історичного підґрунтя їх формування, традицій

виховання та цільового призначення музикантів цих напрямів і відкрита до дискусії.

Мета статті: На підставі ретроспективного огляду становлення мистецтва спільного виконавства та створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, систематизації тезаурусу дефініцій, які застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, вивчення та аналізу навчальних програм кафедри камерного ансамблю і кафедри концертмейстерства музичних закладів вищої освіти України зроблена спроба чітко окреслити професійні орієнтири репертуарної політики кожної кафедри.

Виклад основного матеріалу. Будь-яке музикознавче міркування щодо окреслених завдань слід розпочинати з їх чіткого розмежування. У контексті заявленої мети дослідження насамперед украї важливо охарактеризувати тезаурус зазначених дефініцій та дотичних до них – «дуєт», «ансамбліст», «акомпаніатор», синонімічний словник яких вже віддавна потребує чіткого окреслення їх рольових функцій, ознак подібності та відмінності. Надалі – зрозуміти історичне підґрунтя та еволюцію становлення напрямків виконавської діяльності піаніста – «артист камерного ансамблю» і «концертмейстер», що допоможе розв'язати немаловажну проблему репертуарної політики кожної з кафедр.

Тож розпочнемо зі з'ясування питання дефініцій та пошуку критеріїв їх чіткого розмежування, які дотепер викликають у музикознавців і музикантів-практиків розбрат думок і пояснень. Чому ж строкатість термінології так важко піддається теоретичній рефлексії? Найімовірнішу причину слід вбачати у застосуванні цих визначень як тавтології, де не існує розбірливо окресленої системи їх уживання, як, зрештою, і немає особливої потреби щось змінювати. «Терміни „акомпаніатор“, „концертмейстер“, „ансамбліст“, „акомпанування“ (останнє – як визначення фізичної дії – тобто супроводжувати) у форматі фахових і дефініційних універсалій віддавна увійшли до лексики музикознавства, існують й у наукових розвідках <...>. У більшості музикознавчих джерел і навчально-методичної літератури вони артикулюються як взаємозамінні. Тому необхідність розбірливого окреслення цих понять і фахових функцій вже постало на порядку денному. Точкою перетину наведених визначень є ситуація чіткого призначення музиканта кожного напрямку <...>. Не слід

керуватися окремими ознаками, а лише переважною системною ознакою, яка постає у контексті цілісної площини мистецтва спільного виконавства. Будь-яке музикознавче міркування щодо окреслених дефініцій слід розпочинати з їх чіткого розмежування, розуміння історичної еволюції фаху» [7, 57–58].

Отож концертмейстер – майстер концерту, «піаніст, який допомагає виконавцям [співакам, інструменталістам, артистам балету] розучувати партії, з використанням знань фахової специфіки того чи іншого соліста, вмінням контролювати якість їх виконання, розумінням причин виникнення труднощів під час виконання твору та підказкою правильного шляху до їх усунення» [цит. за: 7, 65]. На думку багатьох дослідників, саме педагогічний аспект є принциповою відмінністю фаху концертмейстера, тому що діяльність акомпаніатора зазвичай передбачає лише концертну практику, тоді як робота концертмейстера є значно ширшою: розучування із солістами їх партій, вміння контролювати якість їх виконання, орієнтуватися у виконавській специфіці та причинах виникнення труднощів під час виконання, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків.

Хоча дотепер можна зустрітися з визначенням «акомпаніатор» до музиканта, який виступає з солістом. Мистецтво акомпаніатора отримало розвиток ще у XIX ст., коли гастрольне життя набуло активізації й співаки та інструменталісти вже потребували піаністів, котрі володіють навичками спільної гри та здатністю у короткий термін засвоїти великий об'єм нотного тексту (щоправда як фах, який ще не передбачав наявності у нього педагогічних навичок). Отож впродовж тривалого часу професія піаніста, який грає у дуєті з виконавцем на іншому інструменті, чи з голосом, мала назву саме «акомпаніатор», а виконавська діяльність – «акомпанування» (лише як виконання піаністом своєї партії), через що, до речі, цього музиканта часто вважали другорядним. Перехід у визначеннях фахової скерованості від акомпаніатора до концертмейстера почався із затребуваністю останнього в оперних театрах і оперних класах консерваторій, коли виникла необхідність у розучуванні партій з виконавцями та допомоги у разі появи певних проблем у вокаліста – категоричним імперативом постало володіння педагогічними функціями.

Тож починаючи від другої половини XIX ст. у музиці для дуєтного формату виконавства відбулася трансформація

усталених понять щодо другорядної ролі фортепіанної партії, утвердившись усвідомленням тотожності «прав і обов'язків» музикантів вокально (-інструментально)-фортепіанного дуету у ХХ. Концертмейстерство стало одним з найбільш затребуваних і багатофункціональних сфер музичної діяльності піаніста – адже у концертмейстерській діяльності синтезуються різні ланки його професіоналізму – виконавця, інтерпретатора, педагога, репетитора, диригента, режисера, психолога, а часом і менеджера дуету. У своїй концертній практиці йому доводиться співпрацювати з різними солістами, також щоденно трудитися у диригентських, оркестрових, інструментальних, вокальних і хорових класах освітніх закладів.

У цьому контексті варто визначитися і з поняттям «ансамбль» («музичний ансамбль», «камерний ансамбль»). «Камерний ансамбль – процес спільного рівноправного виконання декількох (від двох до десяти) музикантів (передусім інструменталістів), кількісний та якісний склад учасників цього процесу (мистецька група виконавців камерних творів як цілісний континуум) – ансамблевий колектив», – зазначається у повідомленнях «Сучасної енциклопедії України» та «Музичної енциклопедії України» [1, 2, 4]. Тоді як же ж дуєт? Звернемося до «Сучасної енциклопедії України», де стверджується: «Дует (італ. *duetto*, італ. і лат. *duo* – два) – ансамбль з двох виконавців; вокальний твір для двох голосів з інструментальним супроводом» [3]. Чому ансамбль став дуєтом і все якимось таємничим чином поєдналося в одне визначення («від двох», «з двох»)? Тож дуєт – це ансамбль, чи ансамбль є дуєтом? Щоб остаточно визначитися, апелюємо до знаного німецького музикознавця та лексикографа, автора-укладача «Музичного словника» (нім. *Musiklexikon*) Хуго Рімана (*Hugo Riemann*), який ще у 1882 році, розбірково поділивши поняття «дуєт» і «ансамбль», подав найбільш точне формулювання останньої дефініції: «Ансамбль – спільна гра декількох осіб на сцені, особливо в опері, де взаємодіють більше двох осіб на сцені – терцети, квінтети, квартети <...>. В інструментальній музиці під назвою твір для ансамблю розуміємо твір для декількох інструментів, переважно для фортепіано зі струнними або духовими інструментами» [8, 16], та у якому відсутнє словосполучення «для двох». Ось і все стало на свої місця.

Слід наголосити ще на двох українських важливих моментах – терміном «ансамбль» не

можна визначати виконавську структуру «соліст – концертмейстер», як й іменувати концертмейстера «ансамблістом», хоча цими дефініціями досі вільно оперують як музиканти-практики, так і теоретики. Дуєт, як найточніший формат «концертмейстер – соліст», означає вокальну чи інструментальну п'єсу для голосу та фортепіано, інструменту (будь-якого струнного, народного чи духового) та фортепіано, а також виконання музичного твору вдвох (двома співаками, двома інструменталістами).

Поза сумнівом, фах піаніста-артиста камерного ансамблю споріднений з професією концертмейстера спільністю обох грати разом, водночас ансамбль передбачає як більшу кількість учасників, так і відповідно інший комунікативно-психологічний і виконавський формат спілкування. Йдеться про його головний принцип – цілковиту рівноправність всіх учасників ансамблю у роботі над твором, а також процес опрацювання твору через по чергове поєднання партій між собою з метою знаходження відповідного рівня їх динамічного та артикуляційного співвідношення. У цьому контексті наголосимо, що саме формулювання «піаніст-артист камерного ансамблю» (а не «ансамбліст»^{3!}) артикулюється як стилістично грамотний варіант визначення фахового спрямування навчання/роботи піаніста, котрий бере участь в ансамблі. Та й основним завданням кафедри камерного ансамблю є підготовка студентів-піаністів до роботи у камерному ансамблі, враховуючи специфіку виконавського формату цієї групи музикантів (щонайменше трьох), їх темброво-регістрову та артикуляційну співзалежність.

Наближаючись до ключового питання – репертуарна політика кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, де мова йтиме про сонати, які кафедра камерного ансамблю музичних закладів вищої освіти вважають неприйнятними для виконання на кафедрі концертмейстерства. Неупередженим доведенням постане розуміння одного з напрямів навчання на кафедрі концертмейстерства – підготовка до подальшої роботи піаніста у якості концертмейстера інструментальних класів, в репертуарі якого завжди наявні сонати, до того ж велика кількість.

Звідки ж коріння переконання, що сонати є прерогативою кафедри камерного ансамблю? Звернемося до історії, котра допоможе безпристрасно віднайти відповідь і на це питання.

Мистецтво спільного музикування має давнє минуле. На перших кроках до його розвитку значною мірою спричинилося духовенство. Саме в церковних храмах, костьолах, де панували традиції музики та співу, створювалися перші інструментальні ансамблі – капели, музиканти яких брали участь у церковних службах, урочистих церемоніях, державних святах, акомпанували співакам чи інструменталістам. Цей напрям культивувався і в палацах аристократії, і в салонах заможних міщан, й у гуртках аматорів музики, які добре володіли музичними інструментами і часто збиралися для спільного музикування, що було неодмінною частиною тодішнього побуту. Культурне значення набуло і музикування, котре запроваджувалося у закритих навчальних закладах – інститутах, пансіонах. Здебільшого виконувалася камерна музика для струнних, духових або ж вокальних ансамблів. З поширенням фортепіано в першій половині XIX століття можливості спільного музикування збагатилися. Літньої пори на відкритих майданчиках, у садах і парках організовувалися камерні вечори, де співалися сольові твори з фортепіано/клавесином, гралися струнні/духові квартети/квінтети, виступали невеликі оркестри. Це спонукало професійних музикантів й аматорів до інтенсивної камерної діяльності, а композиторів – до написання творів для цього різновиду виконавства. З часом ці традиції спричинилися до відкриття класів камерної музики у консерваторіях та інших навчальних закладах, закладалися традиції організації відкритих камерних концертів силами педагогів та студентів, а заняття з камерного виконавства вже передбачалися навчальними планами. Задля об'єктивності зазначимо, що саме гра у ансамблях (тріо, квартетах, квінтетах) впродовж багатьох століть залишалася найбільш розповсюдженим різновидом спільного музикування.

Що стосується фаху акомпаніатора – попри формування чіткої відмінності між піаністом-солістом і піаністом-аккомпаніатором, його функцією впродовж тривалого часу залишалося підкреслення усіх переваг соліста, з яким виступає. До того ж, не існувало навчання цієї професії: ні у практиці приватних занять, ані в академічних музичних установах, і зацікавленість акомпануванням серед піаністів часто зумовлювалася лише можливістю додаткового підробітку. Тож підготовка студентів до цього різновиду діяльності у навчальних музичних закладах довгий час відбувалася у рамках навчальної

дисципліни «клас камерного ансамблю». Побутувало певне учнівство, яке полягало у тому, щоб найбільш досвідчені та відомі акомпаніатори-професіонали заохочували т. зв. «асистентів», передаючи їм менш відповідальні виступи та інколи допомагаючи порадами. Відповідно значну частину досвіду акомпаніатори отримували суто емпіричним шляхом – через самостійно обрані засоби. І підготовчий, часто складний період залишався непомітним – створювалося враження (і доволі розповсюджене), що вміння акомпанувати є природним даром, що воно розвивається лише через практику та навчити цьому неможливо. Після декількох репетицій піаніст досягав певного узгодження з партією соліста. Але тут радше спрацьовував метод копіювання – видимість професіоналізму.

Перші курси акомпанування (на той час факультативні) були запроваджені у консерваторіях лише наприкінці XIX ст. і втілили вимоги, висунуті інтенсивним розвитком музичного життя, написанням великої кількості творів для дуетного виконання. Саме це збільшило потребу у висококваліфікованих акомпаніаторах і гостро поставило питання цільового виховання музикантів цього профілю. Закладалися основи однієї із суттєвих сторін фахової акомпаніаторської освіти – виробничої практики. Відповідно, практикою піаністів старших курсів стало акомпанування своїм колегам з інструментальних і вокальних класів, а до концертів допускалися піаністи, які виявили у цій галузі здібності, певні навички та розуміння завдань акомпанування.

Втім, «художній акомпанемент» як предмет був впроваджений лише у першій третині XX ст., а кафедри концертмейстерства почали створюватися лишень у 60–70-х рр. Тож тривалий час кафедри камерного ансамблю і концертмейстерства (спершу – камерної музики та художнього акомпанементу) існували разом. Значне збагачення виконавського репертуару другої половини XX ст. камерними вокальними та інструментальними творами, вміння володіти гармонійним узгодженням всіх елементів фактурного викладу, застосовувати багату палітру темброво-артикуляційних можливостей фортепіано та, насамперед, наявність у піаніста педагогічних навичок як партнера-наставника, сприяло тому, що на зміну терміну «аккомпаніатор» прийшло визначення «концертмейстер». З часом це формулювання було затверджено і Міністерством освіти щодо уніфікації

визначення музикантів цього напрямку, а у навчальних музичних закладах відділи художнього акомпанементу поступово перейменовувалися на кафедри концертмейстерства. Щодо керівництва кафедрою, то її, переважно, очолювали піаністи, які інтенсивно займалися концертною діяльністю, та, зазвичай, поєднували гру у камерних ансамблях з активною акомпаніаторською роботою.

Розвиток довголітніх традицій ансамблевого виконавства та дуетного камерно-інструментального/вокального музикування, відповідно важливість фахової підготовки студентів для майбутньої практичної роботи у кожному з цих напрямків зумовили поділ кафедри на її підрозділи – кафедру камерного ансамблю та кафедру концертмейстерства, які входили до складу фортепіанного факультету. Та автономне існування кожної з них від самого початку поділило навчальний репертуар не зовсім коректно – кафедра камерного ансамблю для навчання обрала виконання сонат, а для кафедри концертмейстерства це стало заборобою. Трапилася ситуація, в якій було зведено нанівець головне призначення роботи концертмейстера інструментальних класів – виконання творів великої форми та, зокрема, сонат, знівельовано поняття «дуєт» і «ансамбль». Мабуть, звідти коріння довголітньої нерозбірливості у репертуарній політиці кожної кафедри. Тож актуальним меседжем дослідження є перегляд спрямованості навчальних програм кожної кафедри. З метою уникнення дублювання та керуючись специфікою свого напрямку кафедра камерного ансамблю повинна мати в базовому репертуарі тріо, квартети, квінтети тощо. На кафедрі концертмейстерства, одним з напрямків якої є підготовка спеціалістів до роботи концертмейстером в інструментальних класах, мають вивчатися сонати, концерти, сюїти, цикли та твори інших жанрових форм.

Наукова новизна. Вперше в історії українського музикознавства здійснено спробу розширити уявлення про історичні коріння створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства на підставі аналізу становлення мистецтва спільного виконавства, чітко окреслити напрям репертуарної політики кожної кафедри через визначення їх професійних орієнтирів. Висновки. Аналіз історичного коріння мистецтва спільного виконавства, традицій формування кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, грамотного тлумачення словника дефініцій, які

застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, постають важливими компонентами чіткого розуміння функціонування цих підрозділів навчання піаністів, сприяючи логічній диференціації їх виконавського репертуару. Це дозволяє актуалізувати питання формування у піаністів спеціальних компетенцій у контексті кожного різновиду їх музично-педагогічної та виконавської підготовки.

Примітки

¹ Дніпровської академії музики ім. М. Глинки, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової, Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського.

² Надалі по тексту – концертмейстер.

³ Ансамбліст – термін, якого немає ні в українській мові, ні в інших слов'янських мовах, та який, швидше за все, є похідним від слова «ансамбль». Здебільшого так називають піаніста, який грає в ансамблі з інструменталістом, а також інструменталіста, що грає в ансамблі з піаністом чи з іншими інструменталістами. Априорі це словонеологізм (нове слово), яке з'явилося внаслідок розвитку музичного мистецтва та запозичення слів з інших мов. У цьому контексті до французького слова «ансамбль» додалося українське закінчення -іст.

Література

1. Ансамбль. Енциклопедія сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).

2. Ансамбль музичний. Українська музична енциклопедія: у 4-х т. / голова ред. кол. Г. Скрипник; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.1[А-Д]. С. 73.

3. Дуєт. Енциклопедія сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).

4. Камерний ансамбль. Енциклопедія сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).

5. Marchwiński J. Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa. Warszawa, 2007. 97 s. URL: <http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/refleksje.pdf> (дата звернення: 11.03.2022).

6. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : Сполом, 2013. 286 с.; іл., ноти.

7. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліґа-прес, 2015. 558 с.

8. Riemann H. Musikleksikon: Personenteil A-K / Ed. C. Dahlaus, W. Gurlitt. Sohne, Mainz, 1972. 698 p.

9. Skardowska E. O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów: Synopsis pracy doktorskiej. Warszawa: UMFC, 2006. 8 s.

10. Skardowska E. O muzyce, jej nauczaniu i wykonawstwie. Dialog edukacyjny rodniIp «WOM» rybnik: kwartalnik pedagogiczno-społeczny / red. R. Miruk-Mirski. № 4 (15). 2011. S. 12–15.

References

1. Ansamble (2001). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zheleznak etc. (Ed.); NAS Ukraine, Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/> (date of references: 19 March 2022) [in Ukrainian].

2. Ansamble (2006). Ukrainian musical encyclopaedia: in 4 v. H. Skrypnyk (Ed.); National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylskyi. Kyiv: IMFE named after M. T. Rylskyi, 1 [A-D], 73 [in Ukrainian].

3. Duet (2008). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zheleznak etc. (Ed.); NAS Ukraine. Kyiv: Institute of

Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/> [in Ukrainian].

4. Chamber ensamble (2012). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zheleznak (Ed.). Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/> [in Ukrainian].

5. Marchwiński, J. (2007). Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa. Warszawa. Retrieved from: <http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/refleksje.pdf> [in Poland].

6. Molchanova, T. (2013). A small encyclopaedia of a pianist-concertmaster, artist of a chamber ensemble. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

7. Molchanova, T. (2015). The art of pianist-accompanist: history, theory, practice Lviv: Liga-press [in Ukrainian].

8. Riemann, H. (1972). Musikleksikon: Personenteil A-K. C. Dahlaus, W. Gurlitt (Ed.). Sohne, Mainz [in German].

9. Skardowska, E. (2006). O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów: Synopsis pracy doktorskiej. Warszawa [in Poland].

10. Skardowska, E. (2011). O muzyce, jej nauczaniu i wykonawstwie. Dialog edukacyjny rodniIp «WOM» rybnik: kwartalnik pedagogiczno-społeczny. R. Miruk-Mirski (Ed.), 4 (15), 12–15 [in Poland].

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 18.05.2023*

Цитування:

Гиса О. А. Братиславська музикознавча школа як осередок слов'янського образу мислення в науковій і мистецькій роботі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 104–109.

Hysa O. (2023). Bratislava School of Musicology as a Centre of Slavic Way of Thinking in Scientific and Artistic Work. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 104–109 [in Ukrainian].

Гиса Оксана Андріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0003-2236-7498>
oksana.hysa@gmail.com

БРАТИСЛАВСЬКА МУЗИКОЗНАВЧА ШКОЛА ЯК ОСЕРЕДОК СЛОВ'ЯНСЬКОГО ОБРАЗУ МИСЛЕННЯ В НАУКОВІЙ І МИСТЕЦЬКІЙ РОБОТІ

Мета роботи – висвітлити історію становлення та розвитку кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі від часу її заснування у 1921 р. до сьогодні. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні *історичного методу* – для дослідження музикології як академічної дисципліни у зв'язку з історичним контекстом та висвітлення цілісної картини її розвитку; *біографістики* – для окреслення постатей словацької загальнокультурної і спеціальної музикологічної школи. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що охарактеризовано Братиславську музикологічну школу, яка у XIX столітті стала центром музикології у Словаччині, розробляє традиційну музикознавчу проблематику і методологію та практику новітніх музичних досліджень. **Висновки.** Висвітлюється розвиток музикології як навчальної дисципліни в Університеті Коменського в Братиславі, її національні та європейські музичні традиції, що зумовило появу словацької музикологічної школи, зачинателем якої був Доброслав Орел. Діяльність чеха Д. Орела зумовила появу плеяди словацьких музикологів та істориків музики, які були виховані на засадах навчально-наукової методології європейської академічної освіти. Це було перше покоління музикознавців, які отримали ґрунтовну фахову освіту європейського взірця у себе на батьківщині. У результаті активної взаємодії вчених кількох поколінь сформовано традиції потужного наукового центру – братиславського, сильного органікою поєднання європейської широти освіти і прослов'янської патріотичної націленості своєї фахової діяльності.

Ключові слова: кафедра музикології Університету Коменського в Братиславі, студент, викладач, музикологічна освіта, європейська академічна освіта.

Hysa Oksana, Candidate of Arts, Associate Professor, Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University

Bratislava School of Musicology as a Centre of Slavic Way of Thinking in Scientific and Artistic Work

The purpose of the work is to highlight the history of the formation and development of the Department of Musicology at Comenius University in Bratislava from its foundation in 1921 to the present day. **The research methodology consists** in the application of the historical method to study musicology as an academic discipline in relation to the historical context and to present a holistic picture of its development; biographical studies to outline the figures of the Slovak general cultural and special musicological school. **The scientific novelty** of the work lies in the characterisation of the Bratislava School of Musicology, which in the nineteenth century became the centre of musicology in Slovakia, developing traditional musicological problems and the methodology and practice of modern musical research. **Conclusions.** The article highlights the development of musicology as an academic discipline at Comenius University in Bratislava, its national and European musical traditions, which led to the emergence of the Slovak school of musicology, founded by Dobroslav Orel. The activities of the Czech D. Orel led to the emergence of a galaxy of Slovak musicologists and music historians who were brought up on the principles of the educational and scientific methodology of European academic education. This was the first generation of musicologists to receive a thorough professional education of the European model in their homeland. As a result of the active interaction of scholars of several generations, the traditions of a powerful scientific centre, Bratislava, strong in its combination of Europeanist breadth of education and pro-Slavic patriotic focus of its professional activities, were formed.

Key words: Department of Musicology at Comenius University in Bratislava, student, lecturer, musicology education, European academic education.

Актуальність теми дослідження. Дослідження історії кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі є актуальним на сучасному етапі, оскільки втілює досвід братньої слов'янської країни, культура якої знаходилася у першій половині XX століття на переламному етапі буття нації, що співвідносне із положенням України сьогодні. А вказаний етап буття Університету у Братиславі в ракурсі слов'янського співробітництва у вибудові відповідної музикологічної школи не привертав уваги українських та зарубіжних музикознавців. Тому сьогодні існує потреба концепційного, цілісного наукового дослідження навчально-педагогічної та наукової діяльності вказаної кафедри у відповідному часовому обсязі.

Аналіз досліджень і публікацій. За останній період становлення і розвиток, творчі здобутки кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі впродовж складних історичних подій вивчали Єва Веселовська [19], Марта Гулкова [4, 253–272], Яна Ленгова [11, 208–232], Янка Петрочова [14, 6–10], Петро Рушин [15], Хана Урбанцова [18, 233–252] та інші науковці.

Зазначена наукова проблема явно недостатньо досліджена в українському та зарубіжному музикознавстві, тому існує потреба глибшого і системного її вивчення.

Мета роботи – висвітлити історію становлення та розвитку кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі від часу її заснування у 1921 р. до сьогодні.

Виклад основного матеріалу. Після проголошення 28 жовтня 1918 р. незалежної держави Чехо-Словаччина виникла необхідність створення університету в Словаччині. В ній, на відміну від Чехії, тоді не було жодного університету. Тому рішенням уряду країни 27 червня 1919 р. було засновано Університет Коменського в Братиславі [9, 51]. Його заснування стало фактором культурного зростання Чехо-Словацької Республіки. Нові політичні, соціальні та культурно-ідеологічні умови вплинули на діяльність Університету Коменського в Братиславі. Зауважимо, що це був передусім вищий навчальний заклад, який став інструментом проведенням державної політики в сфері освіти і культури на етнічних словацьких землях.

Спочатку діяли три факультети: медичний, філософський і правничий, а після 1940 р. – ще природничий і теологічний [8, 33]. Кожний факультет очолював колегіальний орган – рада професорів факультету або колегія

факультету, до якої входили декан, продекан, всі професори і два вибрані представники від доцентів. Факультети мали в своїй структурі кафедри й інститути. Кафедру очолював професор і вона була пов'язана з його особою, оскільки він читав курси лекцій з певних навчальних предметів. Кафедри як наукові заклади та їхні викладачі мали кабінети, а також спеціальні аудиторії, де проводилися лекції, практичні і семінарські заняття. На кафедрах та інститутах були обладнані бібліотеки і лабораторії.

Політичні кола усвідомлювали державну потребу в гуманітарній підготовці вчителів середніх шкіл, необхідність проведення наукових досліджень з національної історії, мови, літератури та мистецтва. Факультет мистецтв був третім факультетом Університету Коменського після його заснування в 1919 р., який розпочав свою діяльність 23 вересня 1921 р.

У першому семестрі 1921–1922 навчального року в Університеті Коменського в Братиславі при філософському факультеті професор Доброслав Орел створив регулярний семінар для студентів, який тривав протягом кількох місяців. Слухачами семінару були студенти, які ставили собі за мету поглибити знання з історії словацького музичного мистецтва [3, 556].

Д. Орел отримав музичну освіту у Віденському університеті під керівництвом Г. Адлера. Музикологічний семінар як науково-педагогічна інституція створювався на взірць західноєвропейських, точніше одноосібних музикологічних кафедр в університетах Німеччини.

Педагогічний колектив Університету Коменського в Братиславі складався з професорів, приват-доцентів, асистентів і лекторів. Провідне становище серед викладацького складу займали професори, які обов'язково мали науковий ступінь доктора наук. Право викладання або вчене звання доцента могли отримати особи, котрі теж були докторами філософії і пройшли габілітацію: після апробації опублікованої наукової праці необхідно було скласти колоквиум зі спеціальності і прочитати публічну лекцію перед фаховою комісією та колегією професорів факультету.

Професорський корпус факультету вбачав свою головну роль у розвитку основ дисциплін, орієнтованих на Словаччину, де факультет мистецтв займав незамінне місце як єдиний професійний центр для таких галузей.

Загалом музикологія як навчальна дисципліна в цьому університеті

функціонувала згідно з європейською музично-освітньою традицією, що ґрунтувалася на організаційному досвіді і методологічних засадах німецького музикознавства.

На установчих зборах факультету у вересні 1921 р. семеро новопризначених професорів вирішили розпочати лекції і семінари для перших 30 студентів денної форми навчання та 34 студентів індивідуальної форми навчання із середини жовтня того ж року. Деканом обрано доктора Йозефа Гануша, професора історії чеської літератури, а віцедеканом – Йозефа Шкультету, професора словацької мови і літератури [2, 287].

Д. Орел, котрий заснував й очолював в Університеті Коменського в Братиславі музикологічний заклад впродовж 1921–1939 рр., був видатним музикологом, істориком музики, музичним критиком і педагогом. Він опановував засади композиції у професора Вітєслава Новака в Празькій консерваторії в 1910 р. [2, 287], а також студював музикологію у професора Гвідо Адлера у Віденському університеті й здобув у 1914 р. науковий ступінь доктора філософії, захистивши дисертацію про Антоніна Горжейша [1, 79]. У 1919 р. габілітувався на богословському факультеті Карлового університету в Празі. 14 вересня 1921 р. вчений почав працювати як професор історії музики та керівник закладу музикології в Університеті Коменського в Братиславі.

Заклад музикології спочатку розташувався на вул. Капітульській 1, в 1924–1925 рр. у реформованій жіночій гімназії на вул. Дунайській 33. Потім його перевели в будинок на вул. Площа Шафарика 12 – тут було надано дві невеликі аудиторії. Перший у Словаччині заклад музикології був загалом готовим до праці як окрема науково-педагогічна інституція за взірцем одноособових музикологічних кафедр в університетах Німеччини. Він мав необхідний інвентар, бібліотеку і фонотеку [5, С. 21]. Однак від початку в роботі закладу музикології Університету Коменського було чимало проблем, передусім через матеріальні труднощі. Педагогічне навантаження Д. Орела було невеликим: 5 години в тиждень (лекції і практичні заняття).

Займатися навчальною і науковою працею закладу музикології було неможливо без бібліотеки. Оскільки основним видом діяльності студентів була самостійна робота, то головною формою організації їх навчання були семінарські заняття, на яких велися дискусії за попередньо визначеними темами. Основним

джерелом підготовки до наукових дискусій, як відомо, є література. Розуміючи це, Д. Орел активно збирав музикологічну літературу, формуючи бібліотеку закладу.

Під керівництвом професора студенти вивчали історію музики від античності, раннього християнства, Відродження, класицизму, романтизму до Нового часу, історію чеської і словацької музики. Крім того, програма включала музичну палеографію XVIII ст., вступ до музикології, музичну культуру Братислави, словацьку народну пісню. Протягом одного семестру проводились лекції про Й.-С. Баха, А. Дворжака, Б. Сметану, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, В. Новака, про сучасні музичні композиції [3, 557].

За 17 років діяльності професора лише 4 його студентів закінчили музикознавчий семінар на філософському факультеті в Братиславі: Антонін Горжейш, Зденка Ханаква-Бокосова, Костянтин Худець (спочатку працював викладачем а згодом заступником Д. Орела на кафедрі музикознавства), Францішек Загіба (залишив Словаччину у 1946 р. й відіграв значну роль у розвитку історії стародавньої музики у Віденському університеті). Лекції та семінари відвідували: Jan Boháč, Františka Glatzová, Pavel Křiška, Albeta Mayerová, Jaromír Novák, Josef Oskar Odstrčil, Viera Zochová, але навчання вони не закінчили.

Крім того, Д. Орел зробив значний внесок у розбудову музично-драматичної академії у Словаччині. Через концертне товариство допомагав популяризувати твори словацьких композиторів, особливо Яна Левослава Белли (J. L. Bella), якого на той час тільки відкривало словацьке суспільство. Завданням професора було зібрати, опрацювати та зберігати твори цього композитора в бібліотеці кафедри музикознавства в Братиславі [2, 287]. Професор популяризував не лише словацьку музику, а й організовував музичні вечори для ознайомлення публіки з творчістю маловідомих композиторів словацьких і чеських (наприклад, серія лекцій про Б. Сметану) [8, 51].

Займався історією чеського середньовічного співу (одноголосного, а також багатоголосся). Найзначнішим його твором на цю тематику є «Чеські канціонали» (1921). Найбільш значимими для словацької музичної історії стали монографії Д. Орела «Rudební památky franti kánske lihovny v Bratislavě» (1930), «Na dební prameny na Slovensku» (1931),

«Ján Levoslav Bella» (1924), «František Liszt a Bratislava» (1925), «Milan Lichard» (1933), «Štefan Fajnor, slovenský skladateľ» (1935) [9, 52].

У 20-х роках ХХ ст. збільшилася кількість співробітників кафедри музикології. Викладацький колектив поповнили Фріко Кафенда – в 1922–1951 рр. проводив лекції з гармонії та контрапункту, Оскар Недбал – в 1926–1930 рр. викладав основи інструментовки, Анна Дочкалова – в 1936–1939 рр. читала лекції з музичної освіти.

Ф. Кафенда – композитор, диригент, піаніст, педагог народився 2 листопада 1883 р. у Мошовчах. Вступив у 1901 р. до Лейпцизької консерваторії, де до 1905 р. вивчав фортепіано у Роберта Тайхмюллера, композицію в Саломона Ядассона і Штефана Креля та диригування в Артура Нікіша. Одночасно закінчив 8 семестрів на кафедрі музикознавства у Лейпцигу (1902–1906). Із 1920 р. викладав у музичній школі в Братиславі, яку в 1928 р. завдяки його старанням було реформовано у музично-драматичну академію. У складних умовах (нестача фінансових ресурсів) він відіграв значну роль у підтримці школи, систематизував зміст навчання та систематично дбав про професійне зростання учнів (домігся для школи права видавати сертифікати про закінчення вищої музичної освіти). Він навчав багатьох відомих словацьких піаністів, зокрема М. Каріна та Є. Фішеру-Мартвонову, його учнем був композитор Євген Сухонь. Автор теоретичної праці «О prírodnej stupnici» (залишилася в рукописі), в якій проаналізував словацький фольклор в народних піснях і його тонально-ладовий характер [9, 52].

Із 1936–1937 навчального року до кінця 1938–1939 навчального року А. Дочкалова працювала на кафедрі музикології викладачем музичних дисциплін. Після навчання в середній школі в Брно (1904 р.) і Карловому університеті в Празі (до 1909 р.) вона студіювала в 1909–1913 рр. у консерваторії Штерна в Берліні. У 1913–1919 рр. була оперною солісткою Німецького оперного театру в столиці Німеччини. У 1930 р. переїхала до Братислави. Разом з Д. Орелом керувала Академічним співочим товариством в Університеті Коменського. Паралельно працювала вчителькою співу в державній гімназії в місті. А. Дочкалова допомогла створити фотоархів музичних джерел на кафедрі музикознавства, де викладала музичну освіту протягом 5 семестрів для студентів усіх років навчання [1, 79].

Варто звернути увагу на надихаючу роль Д. Орела як педагога і вченого та на його ідеї щодо розвитку музичної історії в Словаччині.

Це засвідчує той факт, що його учні зосереджувалися навколо музикознавчих досліджень різних регіонів країни, тоді як професор свої наукові студії проводив у Братиславі. Так було закладено підвалини для перспективного розвитку початкових знань про історію музики та музичної культури на всій території Словаччини. Окрім регіонально визначених тем, усі підопічні Д. Орела також намагалися надати чітку історію словацької музики.

Професор поставив собі за мету навчати вчителів музичних, щоб їхній рівень викладання був на високому професійному рівні. У зв'язку з цим він організував постійні лекторії з музичної освіти в Університеті Коменського. Регулярно виступав з відкритими лекціями лекції на університетських курсах підвищення кваліфікації вчителів муніципальних шкіл, які організовувалися міністерством національної освіти в Братиславі. Він вніс нові прогресивні знання в процес музичної освіти. Д. Орел також акцентував увагу на музичній підготовці майбутніх музикознавців. Крім того, професор диригував хором Академічного співочого товариства, в репертуар якого входили хорові та кантатні твори чеських і словацьких композиторів. Про вагу Д. Орла свідчить той факт, що він виконував обов'язки керівника кафедри музикознавства, а також займав інші управлінські посади (заступник декана у 1922–1923 рр., декан факультету мистецтв, в 1931–1932 рр. – ректор університету [6, 12].

У 1929–1931 рр. на кафедрі музикології працювала науковим співробітником учениця Д. Орела Антоніна Горейська, яка також відвідувала лекції з музикології в Г. Адлера у Відні. Вона першою проаналізувала колекції пам'яток табулатур з Левоча [7, 266]. Тоді як Д. Орел зосередив свої наукові уподобання навколо музичної історії Братислави, Мартіна і Мікулаша, А. Горейська стала одним із чеських педагогів, які зробили значний внесок у розвиток хорового співу в Словаччині.

К. Гудек у 1935 р. захистив дисертацію «Novšie výskumy o vývoji hudby na Slovensku». Науковими інтересами ученого була історія словацької музики XVII–XIX ст. Він видав у 1937 р. монографії «Ján Levoslav Bella» і «Kremnickí trubači»; значною є його праця «Liptovský Mikuláš, що вийшла у 1941 р. [14, 7].

Крім навчання, студенти мали можливість друкувати результати своїх наукових досліджень в журналі філософського факультету (Zborník FF UK). Вже у 1922 р. вийшов перший номер цього наукового

видання, який поділявся на 13 тематичних розділів і така традиція зберігається донині. У цьому виданні є розділ для науково-дослідних робіт професорсько-викладацького складу факультету.

Незважаючи на значні досягнення, професору Д. Орелу довелося залишити факультет – за два роки до виходу на пенсію. Він був чехом, а в 1940 р. внаслідок агресії нацистської Німеччини Чехо-Словаччина розпалася, Університет Коменського було перейменовано на Словацький університет. Були анульовані акти про габілітацію Д. Орела та його асистента К. Гудека.

У вересні 1938 р. через Віденський арбітраж чеським педагогам довелося залишити Словаччину. Д. Орел та А. Доскалова завершили працю в університеті 31 грудня 1938 р. В особовій справі професора було зазначено, що він пішов на пенсію. Однак, як сказано вище, причиною були тодішні трагічні воєнно-політичні події. Після повернення до Праги Д. Орел зосередився на науковому опрацюванні Крало-Градецького спеціального видання, однак в Чеській академії наук і мистецтв воно друком не вийшло.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що охарактеризовано Братиславську музикологічну школу, яка у XIX столітті стала центром музикології у Словаччині, розробляє традиційну музикознавчу проблематику і методологію та практику новітніх музичних досліджень.

Висновки. Отже, важливо акцентувати увагу на провідній особистості музичної науки Словаччини того часу – Доброславі Орелі, який прагнув підняти словацьку музичну науку на європейський рівень на всіх освітніх щаблях, зберігаючи національні здобутки Словаччини.

В умовах тоталітарного режиму словацьке музикознавство, особливо історична його ділянка, повністю контролюване владою у виборі тематичних, проблемних напрямів і, особливо, висновках, було позбавлене відповідного наукового інструментарію. Замість пізнавальної, воно мало виконувати регламентуючу функцію ідеологічного цензора.

Діяльність чеського професора Д. Орела зумовила появу плеяди словацьких музикологів та істориків музики, які були виховані на засадах навчально-наукової методології європейської академічної освіти. Це було перше покоління музикознавців, які отримали ґрунтовну фахову освіту європейського взірця у себе на батьківщині.

Література

1. Gregor V. Prolínání české a slovenské hudební pedagogiky. Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave. Bratislava, 1982. 120 s.
2. Horeja A. Profesor dr. Dobroslav Orel 60-ročný. *Slovenský denník*. 1930. V. 8. S. 287–295.
3. Hudec K. K štátnej cene prof. Dr. D. Orla. *Prúdy*. 1937. S. 556–558.
4. Hulková M. The Contribution of Dobroslav Orel (1870–1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music. *Musicologica Slovaca*. 2022. V. 13 (39). S. 253–272.
5. Chalupka L. 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FF UK. *Slovenská hudobná veda (1921–2001) : minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Bratislava, 2001. 122 s.
6. Chalupka L. *Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ*. Bratislava, 2001. 87 s.
7. Knechtsberger-Karin M. Odišiel valeny človek. *Slovenske hudba*. 1963. S. 266.
8. Koričánsky G. Bellov večer na univerzite. *Slovenský denník*. 1927. V. 1. S. 33–37.
9. Kresanek J. *Hudobná historiografia*. Bratislava : FF UK, 1981. 86 s.
10. Kresanek J. Rozvoj hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK za posledných 20 rokov. Bratislava 1965. (Rukopis autora). 128 s.
11. Lengová J. Dobroslav Orel a slovenský hudobný romantizmus. *Musicologica Slovaca*. 2022. V. 13 (39). 306 s.
12. Matula P. Existenčné podmienky českých a slovenských stredoškolských profesorov na Slovensku v rokoch 1918–1938. *Človek a spoločnosť*. 1998. V. 1. S. 33–39.
13. Orel D. Pazdírkův hudební slovník naučný: Nákladem Ol. Pazdírků, 1929. V. 1. S. 370–375.
14. Petőczova J. Konštantín Hudec – zakladateľ slovenskej hudobnej historiografie. *Záhorie*. 2006. № 5. S. 6–10.
15. Ruščin P. Czech Religious Broadside Ballads in Slovak Manuscript Hymnals of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. URL: https://www.researchgate.net/publication/365922370_15_Czech_Religious_Broadside_Ballads_in_Slovak_Manuscrit_Hymnals_of_the_Eighteenth_and_Early_Nineteenth_Centuries (дата звернення: 09.03.2023).
16. Rybaric R. *Hudobná historiografia*. Prešov : Matúš music, 1994. 97 s.
17. The Comenius University History. URL : <https://uniba.sk/en/about/history> (дата звернення: 10.02.2023).
18. Urbancova H. Slovenská ľudová pieseň v pohľade hudobného historika Dobroslava Orla. *Musicologica Slovaca*. 2022 V. 13 (39). S. 233–252.
19. Veselovska, E. Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. In *Musicologica Slovaca*, 2011, V. 2 (28). S. 181–193.

References

1. Gregor, V. (1982). The interweaving of Czech and Slovak music pedagogy. Music education and art education in Bratislava. Bratislava [in Slovak].
2. Horeja, A. (1930). Professor dr. Dobroslav Orel is 60 years old. Slovenský denník, 8, 287–288. Bratislava [in Slovak].
3. Hudec, K. (1937). To the state prize prof. dr. D. Eagle. Currents. Bratislava, 556–558 [in Slovak].
4. Hulková, M. (2022). The Contribution of Dobroslav Orel (1870–1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music. Musicologica Slovaca [in Slovak].
5. Chalupka, L. (2001). 80 years of the Department of Musicology at the Faculty of Music, UK. Slovak music science (1921–2001): past, present, perspectives. Bratislava [in Slovak].
6. Chalupka, L. (2001). Slovak Musicological Association at SHÚ. Bratislava [in Slovak].
7. Knechtsberger-Karin, M. (1963). A great man left. Slovak music [in Slovak].
8. Koričánsky, G. (1927). Bell's night at the university. Slovenský denník, 1, 33–37 [in Slovak].
9. Kresanek, J. (1981). Musical historiography. Bratislava: FF UK [in Slovak].
10. Kresanek, J. (1965). The development of music science at the Faculty of Arts of Charles University in the last 20 years. Bratislava [in Slovak].
11. Lengová, J. (2022). Dobroslav Orel and Slovak musical romanticism. Musicologica Slovaca, 13 (39), 306 [in Slovak].
12. Matula, P. (1998). Existential conditions of Czech and Slovak secondary school professors in Slovakia in the years 1918–1938. Man and society, 1, 33 [in Slovak].
13. Orel, D. (1929). Educational musical dictionary: Published by Ol. Footprint, 1, 370–375 [in Slovak].
14. Petőczova, J. (2006). Konštantín Hudec – the founder of Slovak musical historiography. Záhorie, 5, 6–10 [In Slovak].
15. Ruščin, P. Czech Religious Broadside Ballads in Slovak Manuscript Hymnals of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/365922370_15_Czech_Religious_Broadside_Ballads_in_Slovak_Manuscript_Hymnals_of_the_Eighteenth_and_Early_Nineteenth_Centuries [in English].
16. Rybaric, R. (1994). Musical historiography. Prešov : Matúš music [in Slovak].
17. The Comenius University History. Retrieved from: <https://uniba.sk/en/about/history> [in English].
18. Urbancova, H. (2022). Slovak folk song in the view of music historian Dobroslav Orel. Musicologica Slovaca, 13, 233–252 [In Slovak].
19. Veselovska, E. (2011). Czech notation in Slovakia during the Middle Ages. In Musicologica Slovaca, 2, 181–193 [In Slovak].

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023*

Цитування:

Горелік Л. М. Exsultate Jubilate В. А. Моцарта в річищі аलिлуйної парадигми європейської культури та музики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 110–116.

Gorelik L. (2023). "Exsultate Jubilate" by W. A. Mozart in the Hallelujah Paradigm of European Culture and Music. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 110–116 [in Ukrainian].

Горелік Лариса Маратівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-0319-1688>
gesang2016@gmail.com

EXSULTATE JUBILATE В. А. МОЦАРТА В РІЧИЩІ АЛИЛУЙНОЇ ПАРАДИГМИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МУЗИКИ

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності мотету Exsultate Jubilate В. А. Моцарта в річищі духовних настанов європейського музичного мистецтва Нового часу та його аलिлуйної парадигматики. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий підходи. **Наукова новизна роботи** визначена тим, що в ній вперше узагальнено поетико-інтонаційну специфіку мотету В. А. Моцарта Exsultate Jubilate в річищі славослівної традиції європейської духовної музичної культури та її візантійської генези. **Висновки.** Мотет В. А. Моцарта Exsultate Jubilate, створений у ранній період творчості композитора, з одного боку, увібрав у себе духовно-етичний та жанрово-стильовий досвід культури й музики австрійської Просвіти з показовим для неї тяжінням до гармонічно-оптимістичного світосприйняття, що єднало духовну та світську жанрові сфери музичної творчості (зокрема й музичний театр). З іншого боку, аналізований твір В. А. Моцарта, що передував у літургійному циклі Gloria, його віртуозно-фіоритурна природа, орієнтована на співацько-виконавські можливості кастрата Венанціо Рауццині, виявляє контактність з аलिлуйно-славослівною парадигматикою християнської культури та музики, що генетично сходила до мистецтва візантійської каллофонії та її духовно-етичних настанов, що склали питомий ґрунт для формування інтонаційно-виконавської специфіки бельканто.

Ключові слова: творчість В. А. Моцарта, Exsultate Jubilate В. А. Моцарта, мотет, італійський мотет, австрійська Просвіта.

Gorelik Larisa, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Solo Singing, Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy

"Exsultate Jubilate" by W. A. Mozart in the Hallelujah Paradigm of European Culture and Music

The purpose of the study is to reveal the poetic and intonation uniqueness of the motet "Exsultate Jubilate" by W. A. Mozart in the context of spiritual guidelines of the European musical art of the New Age and its hallelujah paradigm. **The research methodology.** The interdisciplinary, historical and cultural, genre and stylistic approaches were essential for this work. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first to summarise the poetic and intonational specificity of W. A. Mozart's motet "Exsultate Jubilate" in the context of the praise tradition of European sacred music culture and its Byzantine genesis. **Conclusions.** On the one hand, W. A. Mozart's motet "Exsultate Jubilate", created in the early period of the composer's work, incorporated the spiritual, ethical, genre and stylistic experience of the culture and music of the Austrian Enlightenment with its characteristic tendency to a harmoniously optimistic worldview that united the spiritual and secular genre spheres of musical creativity (including musical theatre). On the other hand, the analysed work by W. A. Mozart's work, which preceded it in the liturgical cycle "Gloria", its virtuoso fioritura nature, focused on the singing and performance capabilities of the castrato Venanzio Rauzzini, reveals contact with the hallelujah paradigm of Christian culture and music, which genetically descended to the art of Byzantine calophony and its spiritual and ethical guidelines, which formed the basis for the formation of the intonational and performing specificity of bel canto..

Key words: works of W. A. Mozart, "Exsultate Jubilate" by W. A. Mozart, motet, Italian motet, Austrian Enlightenment.

Актуальність теми дослідження. Музика В. А. Моцарта, будучи одним з найвеличніших зразків класичного мистецтва, в будь-якому історичному оточенні та середовищі завжди виявляє свою актуальність та затребуваність. В ситуації глибоких кризових змін в житті та мистецтві ХХ–ХХІ століть вона стала символом світла, гармонії та краси, що перш за все є категоріями сакрального світу та причетної до нього культури. Саме це визначає духовно-смыслову сутність творчості В. А. Моцарта загалом, що мислилася ним, у відповідності з власним світовідчуттям та релігійно-етичними настановами австрійського Просвітництва, на рівні єдності та органічної взаємодії духовної та світської жанрових сфер. Одним із зразків такого роду синтезу можна вважати його мотет *Exsultate Jubilate*. Активно затребуваний у сучасній вокальній виконавській практиці, він, водночас, є й нині предметом численних критичних суперечок в оцінці його жанрово-інтонаційної та змістовної природи, а також культово-літургійної генези. Сказане обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасна моцартіана охоплює значну кількість досліджень, серед яких перш за все виділяється фундаментальна монографія Г. Аберта [15], що охоплює не тільки всі етапи творчої біографії композитора, їх детальний опис, але й жанрово-стильові узагальнення щодо провідних творів його численної спадщини. Звертаємо увагу також на видані в Україні тематичні наукові збірки останніх десятиліть, присвячені ювілейним датам життя та творчості композитора [4; 6]. Їх доповнюють численні дисертаційні дослідження та супутні публікації, що висвітлюють семантику клавірної творчості композитора [2], поетику його музичного театру [9; 10]. Особового роду «вписаність» творчості великого австрійського музиканта в музичну культуру Європи наступних часів, узагальнена у стильових категоріях «моцартіанства», складає предмет наукових розвідок Цао Шифуня [13] та Л. Шевченко [14]. Виділяємо також напрацювання К. Омельченко-Агай [7], безпосередньо звернені до аналізу побутування в творчості композитора жанру духовної сольної кантати, що має також певні аналогії з жанрово-стильовою природою згаданого вище мотету *Exsultate Jubilate*. Останній твір за своїми структурно-виразними параметрами скоріше тяжіє до мотету, зокрема, у його венеціанській «моделі», історія буття якої, в тому числі й у XVIII столітті, стала предметом

уваги D. Arnold [16], I. Burde [17], P. Gillio [18] та B. Over [20].

У дослідженні духовно-змістовної природи згаданого мотету В. А. Моцарта, зверненого до «славословної» тематики, суттєвими виявилися також матеріали монографії А. Татарнікової [12], предметом якої стала «алилуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)». Проте зазначимо, що мотет В. А. Моцарта в цій роботі не став предметом науково-аналітичних узагальнень. Отже, культово-літургійна генеза цього твору, що визначила його інтонаційну мову та виконавську специфіку, і нині потребує подальших досліджень мистецтвознавчого та музикознавчого порядку.

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності мотету *Exsultate Jubilate* В. А. Моцарта в річищі духовних настанов європейського музичного мистецтва Нового часу та його алилуйної парадигматики.

Виклад основного матеріалу. Тричастинний мотет *Exsultate, Jubilate* («Радійте...») В. А. Моцарт написав у сімнадцять років під враженням від поїздки до Італії. Віртуозна сольна партія призначалася для італійського співака-кастрата Венанціо Рауццині, виконавця головної партії в міланській прем'єрі опери В. А. Моцарта «Луцій Сулла». Сьогодні цей твір, в якому поєднується віртуозна практика оперного вокалу XVIII століття і радість алилуйно-славословної традиції культового співу, що бризкає яскравим сонячним світлом, є одним з найпопулярніших у репертуарі колоратурних сопрано всього світу.

Цей твір, на думку багатьох дослідників, успадковує практику культового венеціанського мотету XVIII століття – твору для сольного голосу з інструментами, який в католицькій церкві виконувався безпосередньо перед *Gloria in excelsis Deo* під час меси. У більшості енциклопедичних видань цієї епохи під подібним мотетом мали на увазі духовну сольну кантату на латинський текст, що складається з двох арій і двох речитативів і закінчується «Алилуя», яка виконується зазвичай одним з кращих співаків під час меси, після *Credo* [детальніше: 16].

Жанр венеціанського мотету приваблював як дослідників історії духовної музики, так і виконавців-вокалістів. У той час як тексти мотетів відсилали слухача до духовної риторики минулих століть, їхнє музичне втілення було найвищою мірою актуальним для музикантів Нового часу, в тому числі й для епохи В. А. Моцарта. Мотет був

невіддільним від сучасної йому оперної вокальної культури, позаяк був розрахований на вокальну техніку найвищого рівня, якою зазвичай володіли співаки-кастрати. Однак і ця чудова віртуозна практика була відображенням безпосереднього сенсу тексту мотету, вказуючи при цьому на духовно-риторичний зміст.

Згідно з даними дослідження В. Over [20], суттєву роль у розвитку цього жанру та його інтонаційної специфіки відігравали в тому числі й композитори венеціанської школи, а також вихованки венеціанських консерваторій (Ospedali), що приймали безпосередню участь в «духовних концертах» в тому числі й як виконавиці подібних мотетів. Їх високий духовний зміст є беззаперечним, на чому наголошує Gillio P. [18], який іменує зразки цього жанру «ораторіями в мініатюрі».

В. А. Моцарт в своєму мотеті Exsultate, Jubilate фактично успадковує його структурно-змістовну та темброво-виконавську специфіку. Краса та віртуозність даного твору, будучи невід'ємною складовою святкового богослужіння (меси) та її аलिлуйно-славословною складовою, напрочуд гармоніювала з внутрішнім ладом християнської церковної служби, духовна спрямованість якої завжди була орієнтована на ідею славлення Бога як символу Вселенської Гармонії-Порядку (див. нижче).

В аналітичних узагальненнях щодо інтонаційної природи названого твору В. А. Моцарта досить часто вказують на його причетність до процесів секуляризації сфери духовної музики та очевидні перетини з оперною практикою, про що свідчить не тільки віртуозно-колоратурний фактор першої та третьої частин цього мотету, але й орієнтація на виконавські можливості знаменитого італійського співця-кастрата (див. вище). Проте сказане є співвідносним із загальним поглядом на генезу оперного жанру та його складових, що домінував у вітчизняному музикознавстві в певний період, ігноруючи при цьому його культово-містеріальну складову.

Зазначимо, що «християнсько-містеріальний континуум» оперного жанру, що є предметом активної аналітично-дослідницької уваги в останні десятиліття [див.: 8; 3 та ін.], маючи різноманітні форми прояву в культурі Європи Нового часу, завжди становив одну з показових якостей її музичного театру, визначаючи суттєві аспекти його духовно-змістового «наповнення», що генетично сходило в тому числі й до духовно-етичних настанов візантійської культури.

Італійська опера XVII століття з показовим для неї центруванням на орфічній тематиці і пам'яттю про культово-містеріальну генезу цього жанру, уособлювала специфіку взаємодії античного і християнського світосприйняття. Вона народжувалася в умовах аристократичного салону («Флорентійська камерата»), що певною мірою успадкував ідею контактності флорентійського ренесансу-гуманізму з візантійським духовно-філософським та богословським універсалізмом. Останній в період занепаду Візантійської імперії активно розповсюджувався у Західній Європі завдяки міграції візантійців-ромеїв у цей регіон. «За образним висловом Брукера, “за латинською мовою [у ренесансного гуманіста] постійно присутній шепіт грецької”. Н.-Г. Бек був переконаний, що “якщо Марсіліо Фічіно палив перед образом Платона вічний вогонь, то олію до нього поставляла Візантія”» [цит. за: 5, 131].

Ця містеріальна «пам'ять» жанру, очевидна в духовній генезі італійської опери-seria, позначилася і на її виконавських пріоритетах, орієнтованих на традиції фігуративного співу кастратів, який сходив до церковно-співацької практики, її духовно-риторичних настанов та виявився зосередженим в саме оперних аріях. Як зазначає Г. Волкова, «Поява того, що називають зараз в довідковій та навчальній літературі оперою в кінці XVI – початку XVII ст., становить історично “вторинний” продукт, і, зрозуміло, перші опери містять очевидні паростки похідності від літургійної драми, а в сюжеті і засобах виявляють паралелі до забороненої Контрреформацією містерії. *Арія на той час співіснувала з оперою, представляючи не альтернативну, але власне духовну і церковну сфери* (курсив наш – Л. Г.). І тільки на порозі XVIII ст. у творчості А. Скарлатті, який створив оперу-seria, буквально “серйозну”, а по суті “церковну” оперу, засновану на церквою народженому світлому співі кастратів і з опорою на арію як драматургічну установку конструювання цілого, – відбулося з'єднання опери і арії в генетично обумовлену єдність» [1, 17].

Отже, в цій опері панував світлий спів кастратів та фальцетистів, який певною мірою успадкував також мистецтво візантійської каллофонії, що згодом було засвідчено італійським перекладом цього терміну, відомим як *bel canto*. Як зазначає Н. Сиротинська, «каллофонічний стиль, наповнений віртуозним мелізматичним стилем відображав суттєві естетичні зміни у

сакральній монодії пізньовізантійської доби. Цілком імовірно, що цей співочий стиль проникав через грецькі колонії в Італії до Західної Європи та інспірував вокальний стиль *bel canto*» [11, 31].

Такого роду єдність духовного та світського початків, точніше, *одухотворення* останнього, була показовою для європейської музично-історичної традиції Нового часу, в тому числі й для епохи В. А. Моцарта, відзначеною появою не тільки його оперних шедеврів, але й зразків високої духовної музики, в тому числі й мотету *Exsultate Jubilate*.

Зазначимо також, що духовна «домінанта» цього твору, декларована його входженням до літургійного циклу, підтверджується також його змістом, орієнтованим, як зазначалося вище, на одну з провідних ідей християнства та християнської культури, спрямованих до уславлення Сакрального світу. В згадуваній вище монографії А. Татарнікової названа традиція зосереджена в «алилуйній парадигмі європейської культури та музики», що вибудовується на основі узагальнень християнської богословської, культурно-історичної та музичної спадщини багатьох епох. На думку автора, «алилуйна парадигма культури має свої образно-сміслові “домінанти”, сконцентровані навколо поняття про *Славу Господню та близькі йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо)*, пов’язані з етимологічно-смісловими параметрами “культу” та похідної від нього культури <...>. У межах християнської духовно-етичної традиції <...> зазначена алилуйна парадигматика виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, а також єднання у славослів’ї земного та небесного світів, духовного та світського начал, що репрезентуються не тільки в богословських святоотцівських тлумаченнях феномену “слави Господньої”, але й через ідеї “симфонії влад”» [12, 93].

Відзначимо, що до останньої значною мірою є причетною й культура Австрійської імперії епохи Просвітництва, яка являє собою унікальний феномен у межах культурно-історичного надбання Європи, починаючи ще з епохи Середньовіччя. Сказане певною мірою зумовлено історичними шляхами її розвитку, а також національно-географічною специфікою, що мала вплив на формування австрійського духовного «образу світу». Багатовікове правління Габсбургів зумовило поступове збільшення території імперії та її багатонаціональну специфіку.

Особливістю цієї культури протягом століть залишалося не самоствердження, не закритість, а, навпаки, сприйнятливість до культур інших народів, що сусідило також з конфесійною різноманітністю духовного життя імперії, в якій домінування католицького світу доповнювалося толерантним відношенням до інших верств християнства – протестантизму та православ’я. Позначена специфіка духовного життя Австрійської імперії найбільш повно проявилася за часів епохи так званого «йозефінізму» (друга половина XVIII ст.), пов’язаної із правлінням Йозефа II. Його реформи, особливо в сфері церковного життя, були резонансними не тільки у вказаний період, але й пізніше.

Специфіка багатонаціонального та поліконфесійного співіснування народів Австрійської імперії зумовила сутність показової для неї духовної картини світу, що завжди, так чи інакше, тяжіла до *гармонічного світосприйняття*. Останнє найбільш повно було узагальнене в австрійській літературі та музиці XVIII–XIX століть, що виявляють такі показові концепти австрійського культурного світу, як «рівновага (*Ausgleich*)», «компроміс», «музичність» тощо. У кінцевому підсумку, починаючи ще з часів феодалізму, з бурхливих подій Реформації та контрреформації, турецької агресії, наполеонівських війн, через все XIX століття в австрійських землях зберігається, за певних змін, *усвідомлення порядку, або впорядкованості*, яке стало суттєвою ознакою австрійської культури, в тому числі й в епоху Просвітництва.

Включення людини в усвідомлений (угодний Богові) світовий порядок відповідає духу австрійської культури і, додамо, визначає духовний сенс людського життя. Тому класичне австрійське мистецтво відрізняється особливим *оптимізмом*, що сходить до ідеї про непорушну цілокупність керованої духовно досконалим законом світобудови. Зазначимо, що така світоглядна позиція, укорінена в австрійській національній самосвідомості, пізніше стане основою розквіту стилю «бідермаєр» як «побуту, пронизаного релігійністю». Його типологія буде сформована в тому числі й на тлі австрійського «образу світу» та його сакрально-патріархальних підвалин, що гармонійно поєднували небесний та земний світи [див. про це детальніше: 5, 311–357].

Відзначимо, що такого роду світовідчуття цілком можна віднести й до творчих фігур австрійського Просвітництва, зокрема до В. А. Моцарта та багатьох його

сучасників, для яких сенс духовного буття визначався ідеєю розуміння світу як гармонійного *«цілокупного суцього»*. В цьому плані досить закономірним є згадуване вище порівнювання генію В. А. Моцарта зі світлом у музиці. Ця риса його творчої натури водночас поєднується з досконалим почуттям міри, рівноваги змісту, форми та їх емоційного наповнення. У підсумку спадщина композитора, на думку багатьох дослідників, виявляє також перетини з духовними та життєтворчими ідеалами античної культури, будучи збагаченою при цьому досвідом митців християнської ери.

Зазначені риси світовідчуття композитора також визначили показове для його творчості певне зближення та перетин церковного та світського початків в його музиці, про що неодноразово вказувалося в численній дослідницькій моцартіані. Тобто їх диференціація не виключає водночас в його творах їх активну взаємодію та взаємозбагачення, про що свідчить, наприклад, духовно-моралізуючий фінал *«Дон Жуана»*, початковий тематизм фінальної частини симфонії *«Юпітер»*, звернений до католицького церковного обходу, характеристика світу Зорастро у *«Чарівній флейті»*, а також *«Сонати-послання»*, створені безпосередньо для богослужінь у Зальцбурзі тощо [див.: 15]. Всі вони так чи інакше демонструють оригінальний перетин церковного та світського типів музичного вираження, які мислилися В. А. Моцартом на рівні згадуваного *«цілокупного суцього»*, що власне й характеризувало духовну сутність австрійського *«образу світу»*.

Сказане співвідносне з жанрово-стильовою та інтонаційною специфікою мотету *Exsultate Jubilate*. З одного боку, послідовність його трьох частин, написаних для солюючого голосу та оркестру, вибудована за принципом *«швидко–повільно–швидко»*, що певною мірою нагадує концерт. Ця аналогія доповнюється також наявністю у першій та другій частинах твору каденцій соліста, значною роллю віртуозного фактору. Всі частини мотету мають ознаки старовинної сонатної форми.

З іншого боку, провідний тематизм аналізованого твору В. А. Моцарта просякнутий музично-риторичними фігурами *«кола»* як символу Бога, сакрального світу, та інтонаційними *«символами»* славління, генетично похідними саме від церковно-співацької практики, першоджерела якої сходять до мистецтва каллофонії як кульмінаційної точки розквіту християнської

славословної традиції. Кульмінаційною *«зоною»* використання подібного роду прийомів у В. А. Моцарта стає фінальна частина мотету, що власне й інтонаційно озвучує багатогранний сакральний сенс старозавітного *«Alleluja»*. Інструментальні пасажі супроводу, рівно як і власне сольна вокальна партія, співвідносні зі стильовими настановами музики XVIII століття, тобто віденського музичного класицизму, разом з тим черпали свою інтонаційну природу та символічну глибину з піднесено-споглядальної звукотворчості – церковного піснеспіву, що в юбілейних та мелізматичних кружляннях відтворював онтологічну красу Всесвіту. Репрезентований як ангельський спів, юбілейний розспів протягом багатьох століть символічно мислився саме як небесний відгук на молитву-славослів'я людського світу.

Показовою в цьому плані є й первісна орієнтація композитора на виразність та технічні можливості тембру співця-кастрата. Історичні факти свідчать про те, що розквіт цього мистецтва пов'язаний не тільки з італійською оперою XVII–XVIII століть, але генетично сходять знову ж таки до візантійської культурно-історичної практики та її духовно-етичних настанов. Згідно з матеріалами дослідження N. Moran [19], кастрати-співачи були відомі ще за часів ранньої Візантії. Їх мистецтво, уособлене й у практиці хору собору св. Софії у Константинополі, й у візантійському придворному житті ще в епоху правління Юстиніана I, особливого розквіту набуло у IX–XIII століттях аж до трагічних історичних подій 1204 року. Їх мистецтво, згідно з історичними свідченнями, було відроджене спочатку в церковно-співацькій практиці Західної Європи (Італія, Іспанія), а пізніше стало темброво-інтонаційним знаком-символом європейської опери Нового часу, визначивши тим самим її глибоке духовне *«коріння»*. Своєрідним *«відгомін»* цієї практики можна вважати й жанрово-інтонаційну специфіку моцартівського мотету *Exsultate Jubilate*, що увійшов до літургійного циклу та, разом з *«Gloria»*, визначив його алуїдно-славослівну сутність, задовану в християнському світовідчутті в цілому.

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше узагальнено поетико-інтонаційну специфіку мотету В. А. Моцарта *Exsultate Jubilate* в річищі славослівної традиції європейської духовної музичної культури та її візантійської генези.

Висновки. Мотет В. А. Моцарта *Exsultate Jubilate*, створений у ранній період творчості композитора, з одного боку, увібрав в себе духовно-етичний та жанрово-стильовий досвід культури та музики австрійської Просвіти з показовим для неї тяжінням до гармонічно-оптимістичного світосприйняття, що єднало духовну та світську жанрові сфери музичної творчості (в тому числі й музичний театр). З іншого боку, аналізований твір В. А. Моцарта, що передував у літургійному циклі *Gloria*, його віртуозно-фіоритурна природа, орієнтована на співацько-виконавські можливості кастрата Венанціо Рауццині, виявляє контактність з алілуйно-славослівною парадигматикою християнської культури та музики, що генетично сходила до мистецтва візантійської каллофонії та її духовно-етичних настанов, що склали питомий ґрунт для формування інтонаційно-виконавської специфіки бельканто.

Література

1. Волкова Г. В. Ритуально-містичний принцип виразності оперного дійства і складових його драматургії. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. 2019. Вип. 17. С. 14–22.
2. Канторович Ю. Л. Символіка клавірного тексту у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
3. Ковалева Н., Левченко В. Сакральное и мусическое: от мистерии к опере. Докса. 2018. Вип. 1 (29). С. 142–156.
4. Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта (6–8 грудня, 2006) / ред. В. М. Шейко та ін. Харків: ХДАК, 2006. 133 с.
5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
6. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка. Львів, 2000. Вип. 13: Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI століття. 188 с.
7. Омельченко-Агай К. Г. Претворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 336–343.
8. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.
9. Регрут В. И. Семантика ансамблевих и хорових сцен в оперных произведениях В. А. Моцарта: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2013. 194 с.
10. Сакало О. В. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньоіранська міфологія. Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. 2013. № 3. С. 55–62.
11. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка. 2012. Вип. 26. С. 23–34.
12. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
13. Цао Шифунь. Моцартианство как стилевая парадигма фортепианного творчества XIX–XX веков: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одеса, 2014. 164 с.
14. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства – моцартианства в піаністичних перевагах XIX–XX століть. Культура і сучасність. 2018. № 2. С. 111–117.
15. Abert H. W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press, 2007. 1515 p.
16. Arnold D. The Solo Motet in Venice (1665–1775). Proceedings of the Royal Musical Association. 1979–1980. Vol. 106. P. 56–68.
17. Burde I. Die venecianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 185 s.
18. Gillio P. G. Il motetto a voce sola: un oratorio in miniature. Nouvi Studi Vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere: atti del convegno: in 2vol. Vol. 1. Firenze: Leo S. Olschki, 1988. P. 501–510.
19. Moran N. Byzantine castrati. Plaisong and Medieval Music. 2002. № 11 (2). P. 99–112.
20. Over B. Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18 Jahrhundert. Bonn: Orpheus, 1998. 487 S.

References

1. Volkova, H. V. (2019). Ritual-mystical principle of expressiveness of opera action and components of its dramaturgy. Visnyk Mariupol'skoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filosofiya, Kul'turolohiya, Sotsiolohiya. 17, 14–22 [in Ukrainian].
2. Kantorovych, Yu. L. (2008). Symbolism of the piano text in the performance of chamber and vocal works by W. Mozart. Extended abstract of doctor's thesis. Odessa: Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
3. Kovaleva, N., Levchenko, V. (2018). Sacred and musical: from mysteries to opera. Doksa. 1 (29), 142–156 [in Russian].
4. The musical world of W. A. Mozart: ways of understanding: Materials of the international

scientific and practical conference dedicated to the 250th anniversary of the birth of W. A. Mozart (2006). Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

5. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVII–XX centuries: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

6. Scientific collections of the Lviv State Academy of Music named after M. Lysenko (2000). Vol. 13: Wolfgang Amadeus Mozart: a view from the 21st century [in Ukrainian].

7. Omel'chenko-Ahay, K. H. (2019). Transformation of the genre invariant of the solo cantata in the work of W. A. Mozart. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 35, 336–343 [in Ukrainian].

8. Osipova, V. O. (2003). Christian-mysterical continuum of opera art: genesis, evolution, perspectives. Extended abstract of doctor's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

9. Regrut, V. I. (2013). Semantics of Ensemble and Choir Scenes in W. A. Mozart's Opera Works. Odessa: Odesskaya natsional'naya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy [in Russian].

10. Sakalo, O. V. (2013). «The Magic Flute» by Wolfgang Amadeus Mozart and ancient Iranian mythology. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 3, 55–62 [in Ukrainian].

11. Syrotyns'ka, N. (2012). Western vector in the development of Ukrainian sacred monody. *Muzykoznavchi studiyi: Naukova zbirka LNMA imeni M. Lysenka*. 26, 23–34 [in Ukrainian].

12. Tatarnikova, A. A. (2020). Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic

to modern times): monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

13. Cao, Šifun' (2014). Mozartianism as a stylistic paradigm of piano creation of the XIX–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odesskaya natsional'naya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy [in Russian].

14. Shevchenko, L. M. (2018). Alternatives to Beethovenianism and Mozartianism in the pianistic preferences of the 19th and 20th centuries. *Kul'tura i suchasnist'*. 2, 111–117 [in Ukrainian].

15. Abert H. (2007) W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press [in English].

16. Arnold, D. The Solo Motet in Venice (1665–1775) (1979–1980). Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 106, 56–68 [in English].

17. Burde I. (2008). Die venecianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang [in German].

18. Gillio, P. G. Il motetto a voce sola: un oratorio in miniature (1988). *Nouvi Studi Vivaldiani*. Edizione e cronologia critica delle opere: atti del convegno: in 2 vol. 1, 501–510 [in Italian].

19. Moran, N. (2002). Byzantine castrati. *Plaisong and Medieval Music*. 11 (2), 99–112 [in English].

20. Over B. Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18 Jahrhundert (1998). Bonn: Orpheus [in German].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2023

Отримано після доопрацювання 15.05.2023

Прийнято до друку 23.05.2023

УДК 792.54:316.34

Цитування:

Каблова Т. Б., Тетеря В. М., Цап Г. В. Гендерні складові китайського вокально-сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 117–122.

Kablova T., Teteria V., Tsap H. (2023). Gender Components of Chinese Vocal and Stage Art. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 117–122 [in Ukrainian].

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музично-теоретичних
дисциплін Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>

Тетеря Віктор Михайлович,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного
вокалу Київського університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

Цап Ганна Вікторівна,
заслужена артистка України
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-0836-0735>

ГЕНДЕРНІ СКЛАДОВІ КИТАЙСЬКОГО ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто складові традиційного оперного мистецтва Китаю, зокрема Пекінської опери, зокрема акцентовано на фемінності, як типової характеристики національних традицій Китаю у вокально-сценічному мистецтві. **Мета статті** – визначити специфічні риси прояву гендерної ідентичності у китайському вокально-сценічному мистецтві. Зокрема проаналізувати місце та значення фемінності як складової образу «даніни», розглянуто мистецтво чоловічого травестизму відповідно до його місця у китайській оперній культурі. **Методологія дослідження** ґрунтується на фундаментальних принципах історико-культурологічного аналізу, а також міждисциплінарний та системний підходи до проблематики. Концептуальним методологічним стрижнем дослідження є системний аналіз ідентичності, а також поняття гендеру з позицій його не фізично-біологічних ознак, а з позицій психологічного стану та соціальної конструкції у мистецтві. **Наукова новизна** дослідження характеризується тим, що уперше зроблено спробу систематизації характерних ознак гендерної ідентичності у вокально-сценічному мистецтві, з позицій їх характерності Пекінської опери відповідно до фемінності та мускулінності у китайській культурі. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження визначено, що традиція переважно чоловічого крос-гендерного перевдягання в китайському вокально-сценічному мистецтві виконує складну культурну функцію конструювання та трансляцію такого типу фемінності, який був необхідний патріархальному суспільству з жорсткою бінарною структурою гендеру. У процесі свого розвитку, це мистецтво стало відбиттям сучасного стану філософії культури з її конфуціанських позицій. Також наголошено, що відповідно до китайської культури, яка склалася у оперному мистецтві, фемінність чи маскулінність слабо прив'язані до біологічного визначення статі, а є гнучкою відповідно до загальнокультурної естетичної картини світобуття.

Ключові слова: гендер, вокально-сценічне мистецтво, Пекінська опера.

Kablova Tetiana, PhD in Art, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate at the Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts; **Teteria Victor**, Professor, Academic and Variety Singing Department, Borys Grinchenko Kyiv University; **Tsap Hanna**, Associate Professor, Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Gender Components of Chinese Vocal and Stage Art

The purpose of the article is to determine the specific features of gender identity in Chinese vocal and stage art. In particular, to analyse the place and significance of femininity as a component of the image of “tribute”, the art of male travesty is considered in accordance with its place in Chinese opera culture. **The research methodology** is based on the

fundamental principles of historical and cultural analysis, as well as an interdisciplinary and systematic approaches to the problem. The conceptual methodological core of the study is a systematic analysis of identity, as well as the concept of gender from the standpoint of its psychological state and social construction in art, rather than its physical and biological characteristics. **The scientific novelty** of the study is characterised by the fact that for the first time an attempt has been made to systematise the characteristic features of gender identity in the vocal and stage arts, from the standpoint of their characteristic of Beijing opera in accordance with femininity and muscularity in Chinese culture. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it has been determined that the tradition of predominantly male cross-gender dressing in Chinese vocal and stage art performs a complex cultural function of constructing and broadcasting the type of femininity that was necessary for a patriarchal society with a rigid binary gender structure. In the process of its development, this art has become a reflection of the current state of cultural philosophy from its Confucian position. It is also noted that according to the Chinese culture, which has developed in opera, femininity or masculinity is not tied to the biological definition of gender, but is flexible in accordance with the general cultural aesthetic picture of the world.

Key words: gender, vocal and stage art, Beijing opera.

Актуальність теми дослідження. Традиційна китайська музика переплітається із соціальними та політичними умовностями. Найбільш затребуваним у контексті вивчення історичного розвитку й становлення китайської культури є театральне мистецтво. Останнє обґрунтовано тезою Ху Янлі щодо місця китайської, а саме Пекінської опери так само, як китайського живопису та китайської медицини як одного з трьох головних елементів національної культурної спадщини Китаю. У 2009 р. Пекінська опера була внесена до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [14]. Традиційний китайський театр із самого початку розвитку був тісно пов'язаний з китайською філософією та соціальною структурою суспільства. Усередині китайської музики сформувалися самобутні теорії та системи музичного мислення, різноманітні музичні, музично-поетичні й драматичні жанри. Вокально-сценічне мистецтво було частиною традиційної державної системи Китаю. Хоча в ній і відбувалися історичні зміни, вона збереглася дотепер як цілісне естетичне явище.

Китайська опера складається з народної музики й танців, діалогів і пісень, опери та бурлеску. Зазначене дозволяє уявити широкий спектр можливостей для потенційного висвітлення подій, що відбуваються в контексті політичного простору, а також бути потужним засобом впливу на масову свідомість. Серед яскравих розвідок соціально-політичних подій, які мають значний потенціал, і сьогодні є дослідження гендерної складової в усіх її проявах як у загальнокультурних процесах, так й мистецьких. Соціологічне та соціально-філософське осмислення феномену «гендерна ідентичність» відноситься до другої половини ХХ ст. Гендерна ідентичність є одним із найбільш значущих і багатовимірних соціально-психологічних явищ, яке цілком можливо розглядати як предмет різних наук: психології, філософії, соціології, педагогіки, лінгвістики тощо. Традиційний театр Китаю у своїй

найпоширенішій формі китайської опери дуже своєрідно конструє межі гендерної норми, насамперед тому, що акторські трупі були одностатевими – або жіночими (переважно в південній оперній традиції), або чоловічими (у північних школах).

Зазначене формує проблему щодо існування в китайській культурі певної конструкції і трансляції уявлення про гендерні статуси в суспільстві засобами вокально-сценічного, зокрема оперного мистецтва, а також ролі та місця ідей маскуліності й фемінізму. Отже, пов'язане і розширення поля дослідження цього феномену, обґрунтоване як постійно зростаючим різноманіттям тенденцій його динаміки в різних сферах соціальної життєдіяльності, так і необхідністю вивчення його особливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто наголосити, що дослідження в цій галузі є достатньо розлогими з позицій соціології та психології. Поняття «ідентичність» вперше детально представив Е. Еріксон [1, 22]. На думку Е. Еріксона, ідентичність спирається на усвідомлення тимчасової протяжності суспільного існування, передбачає сприйняття власної цілісності, дає змогу людині визначати ступінь своєї подібності з різними людьми при одночасному баченні своєї унікальності та неповторності. Послідовниками Е. Еріксона були такі соціологи, як К. Бем [2], Л. Кольберг [7], Дж. Сметана [12], які обґрунтували необхідність вивчення гендерної ідентичності і внесли важливий вклад у розуміння цього феномену. Починаючи з 80-х років ХХ століття, у руслі теорії соціальної ідентичності Теджфела-Тернера гендерну ідентичність трактували як одну з підструктур соціальної ідентичності особистості (виділяли також зональну, професійну, громадянську тощо структури соціальної ідентичності). Такі дослідники, як І. І. Теджфел та Дж. Тернер розглядали соціальну й особистісну (персональну) ідентичність [12]. Дослідники Дж. Мані та

А. Ерхард визначали гендерну ідентичність як «тотожність, єдність і незмінність індивідуальності людини як чоловічої, жіночої чи амбівалентної» [11]. Окремі наукові розвідки провели китайські дослідники в контексті характеристики філософського навантаження та змісту амплуа персонажів у театральній галузі – Сю Люнг Лінг [10], Лі Гуанг [8], Тянь Мін [13]. Безпосередньо у контексті вивчення китайського вокально-сценічного мистецтва наукові розвідки носили характер коротких повідомлень у загальних оглядах пекінської опери та на сьогодні не представлені у музикознавстві належним чином.

Мета роботи: визначити специфічні риси прояву гендерної ідентичності у китайському вокально-сценічному мистецтві. Зокрема проаналізувати місце та значення фемінності як складової образу «данини», розглянуто мистецтво чоловічого травестизму відповідно до його місця у китайській оперній культурі.

Виклад основного матеріалу. У культурно-мистецькому контексті поняття гендерної ідентичності включає поняття гендерні ролі, тобто набори культурних очікувань, що визначають ті моделі поведінки, яким повинні слідувати представники кожної статі. Водночас, антропологи припускають, що гендерні ролі – це рання форма поділу праці у людських істот, тому що людина народжується в суспільстві з чітко встановленими культурними орієнтирами, що регламентують поведінку чоловіків і жінок. Антрополог Дж. П. Мердок у своєму порівняльному дослідженні культур товариств виявляє, що у визначеннях соціально прийнятної поведінки чоловіків і жінок в різних соціальних системах спостерігаються значні відмінності [9].

Почуття приналежності до чоловічої чи жіночої статі визвано взаємодією позначення народженої дитини представником однієї або іншої статі (результат організації генетичного матеріалу та гормональних впливів) та реакцій найближчого соціального оточення на його ідентифіковану біологічну стать – чоловічу чи жіночу. Безпосередньо у сценічному мистецтві відбувається звернення до Я-концепції та гендерної ідентичності персонажа. Але варто наголосити, що у процесі побудови гендерної ідентичності ролі у китайській опері, значення має самоідентичність персонажа, яка створюється на традиційній основі й переходить у сценічних творах на постійній основі з незначними змінами відповідно до змісту твору. При цьому кожен з акторів створює свій власний самоімідж в контексті вже існуючого. На думку соціолога Чарльза

Хортон Куді, послідовність «самоіміджів» (тобто внутрішніх власних образів) і уявлення про себе (більш стабільний погляд на самого себе, «справжнє Я») коригують самоідентичність. Чарльз Хортон Куді вважав, що люди перетворюють себе і свій світ шляхом участі в процесах соціальних інтеракцій, і стверджував, що наша свідомість активізується в соціальному контексті. Це твердження яскраво виражено теоретично у «дзеркального я» [4]. Йдеться про те, що у театральній, сценічній традиції широке поширення отримало концепція соціокультурної організації де поняття травестизму та гендерної ідентичності є не проявом невідповідності самовідчуття людини тієї гендерної моделі, яку відповідно до її фізичної статі нав'язує їй оточення, а, навпаки, нав'язування людині з правильною гендерною самосвідомістю протилежною гендерної ролі.

Китайський театр у своїй найпоширенішій формі китайської опери дуже своєрідно конструює межі гендерної норми. Загалом мистецтвознавці налічують у Китаї понад триста регіональних різновидів опери. Всі вони є поєднанням сценічної мови, оперних арій, танців й акробатики. Однією з найпомітніших відмінностей між цими напрямками є те, що в південних школах (найвідоміша з яких шаосинська опера) всі ролі: і чоловічі, і жіночі – виконували жінки. У північних школах, таких як Пекінська опера, навпаки, грали лише актори-чоловіки. Більш ніж сторіччя домінування Пекінської опери призвело до того, що, як правило, китайський традиційний театр асоціюють із чоловічим травестизмом [13, 16–18]. У Пекінській опері актори не відіграють достовірний людський образ, тут відсутній «реалізм» як такий, як і в стилі традиційного китайського живопису се-і скару (передача ідеї). Артисти радше створюють канву характеру свого героя чи історичної події за допомогою символіки.

Грим, одяг, певні жести і рухи, манера співу та декламації, навіть рухи очей дають змогу глядачам зрозуміти, що за тип персонажа перед ними на сцені, як цей герой ставиться до того, що відбувається, і які його взаємини з іншими персонажами.

У той час як фізична статевая приналежність, у самому загальному сенсі, визначається будовою організму, гендер є соціальним конструктом, що формується на підставі уявлень оточення про відповідну одній зі статей модель поведінки. Китайське уявлення про гендер, своєю чергою, є окремим цікавим явищем, оскільки в цій культурі тривалий час існував феномен соціально

прийнятного травестизму, тобто невідповідності гендера фізичній статі.

Традиція, згідно з якою актори-чоловіки створюють на сцені жіночі образи, сходять, за деякими припущеннями, до часів Ханьської династії (206 р. до н.е. – 219 р. н.е.). У Таньську епоху (618–906) кросгендерне перевдягання в китайській опері сходять на новий художній щабель. У 661 р. на прохання колишньої актриси, що піднялася до рангу государині, жінкам було заборонено грати в придворних постановках [10, 199]. Це призвело до заповнення чоловіками чи євнухами всіх жіночих ролей, що вимагало від акторів зростання виконавської майстерності. У 1772 р. імператор Цяньлун наклав заборону виконання ролей жінками, оскільки це вважалося шкідливими для суспільної моралі. Усі ролі в Пекінській опері виконували чоловіки. У 1920-х амплуа «данина» набула потужного поштовху, ці ролі зрівнялися з чоловічими за важливістю у п'єсах та виконавчій складності. З 1950-х рр. данину зазвичай грають жінки.

Мистецтво чоловічого травестизму піднялося до свого найвищого рівня наприкінці XIX – на початку XX ст., коли працювала ціла плеяда видатних акторів-«данин» (тобто акторів на амплуа жінок), найбільшим з яких прийнято вважати Мей Ланьфана [10, 80–81]. На межі XIX – XX ст. під впливом західних політичних і культурних віянь у Китаї з'явилися драматурги та критики, які закликали покінчити із кросгендерними перевдяганнями та повернути на жінок сцени. Але найсерйозніший удар традиції кросгендерного перевдягання в театрі завдало встановлення комуністичного режиму. У 1964 р. на семінарі, присвяченому революційній опері, прем'єр Лі Гуанг заявив: «...зображення чоловіками жінок має бути поступово припинено. Так само й у шаосинській опері зображення жінками чоловіків має бути припинено» [8, 192]. Тож саме збереження традиції опинилося під загрозою і зараз залишається дуже спірним. При розгляді гендерного та власне естетичного компоненту в китайській опері, зокрема в персонажі «дан» та мистецтві «данин» – чоловіків-акторів на жіночих амплуа, слід визнати, що чуттєвий інтерес в історії китайської опери мав велике значення при оцінці глядачами того чи іншого виконавця. Сучасний автор Тянь Мін стверджує, що цинська інтелігенція взагалі була захоплена кросгендерними перевдяганнями як на сцені, так і поза нею [13, 78]. Найяскравішим проявом еротичного інтересу літераторів до «данин» дослідник називає появу особливого жанру літератури – «хуапу» («квіткових путівників»). Вони містили інформацію щодо найвідоміших

«данин», їх рейтингів та опис лише зовнішньої привабливості акторів і нічого не говорили про манеру або стиль гри. Опис їх привабливості призводив до реакції щодо моральності та етичності такої зацікавленості з боку соціуму. У Цинській імперії маньчжурам, панівному етносу, було заборонено відвідувати вистави, щоб захистити їхню цнотливість і, отже, їхню здатність керувати іншими [10, 1621–1623]. Іноді під забороною виявлялося амплуа «хуадань» («кокетка»), тоді як грати доброчесних жінок було допустимо. Але загалом театральний травестизм вважався не настільки небезпечним для суспільної моральності, як поява на сцені жінок й особливо змішаних труп, що пояснюється конфуціанською доктриною, яка категорично забороняла змішування чоловіків та жінок [6, 81]. Фемінність у китайській традиційній культурі, безсумнівно, у низці проявів схожа з її аналогом у західній. Так, у межах культури патріархального типу жіночність визначали через пасивність, слабкість, залежність від чоловіків, сексуальну та платоніко-естетичну привабливість (друга при цьому також є джерелом асоціювання жінок із «декоративною» функцією). Однак при цьому, по-перше, фемінність не була табуована щодо прояву її чоловіками, по-друге, не була табу на жіночу сексуальність, хоча її прояви й обмежувалися, а по-третє, щодо візуального аспекту мала відповідати практично регламентованому в численних віршах, та повістях та закріпаченому клішованими описами типу. Для існування такого образу протягом різних епох необхідно було китайське консервативне культурне мислення – і коли воно зазнало стороннього впливу, розуміння фемінності також мало адаптуватися до нових умов.

У європейському театрі раннього Нового часу, наприклад в Англії в елізаветинську епоху, жіночі ролі теж виконували юнаки. Але після того, як їхні голоси ламалися, а зовнішність ставала мужнішою, вони змінювали амплуа [10, 270]. На відміну від них, китайські «данини» залишалися виконавцями жіночих ролей довічно: починаючи з учнівства (6–11 років) і до старості. Так, Мей Ланьфан у 1960 р., у віці 66 років, знявся у фільмі-опері «Прогулянка садом, пробудження від сну», де грав 16-річну дівчину [5, 180]. Глядачі не бачили в цьому нічого дивного та неприродного, тому що, на їхню думку, «данина» не просто вдавав жінку, він у певному сенсі був нею.

Один із найвидатніших мінських драматургів Тан Сяньцзу (1550–1616) наполягав на тому, що «актор, який грає жіночі ролі, повинен постійно уявляти себе жінкою» [10, 1128].

Ключовим тут є слово «постійно»: актор має розвивати в собі фемінність не лише під час репетицій та вистав, а й щогодини. Відомий «данина» кінця XVIII ст. у відповідь на питання, як йому вдається так добре зображати жінок, зізнався: «Приймаючи своє тіло за жіноче, я повинен перетворити своє серце на серце жінки, і тоді мої ніжні почуття та витончені пози стануть правдивими та життєвими. Але якщо залишитися хоч трохи чоловічого серця, то й на вигляд щось неодмінно не нагадуватиме жінку» [5, 210–211]. Тож актор на жіночих ролях повинен поміняти свою чоловічу психіку на жіночу так, щоб ніщо чоловіче, що в ньому збереглося, не могло зіпсувати його гру. Відбувається те, що передбачає поняття гендерної ідентичності в тлумаченні гендерних ролей, а саме виокремлення на набуття персонажем набору культурних очікувань, що визначають ті моделі поведінки, яким повинні слідувати представники кожної статі.

Коріння такої інтерпретації гендера, на нашу думку, полягає в даоському мисленні, згідно з яким усі речі мінливі. Фемінність чи маскуліність є раз і назавжди даним, незмінним статусом, вони слабко прив'язані до біологічної статі. Людина, яка зуміла зрозуміти й засвоїти «сутність» іншого гендера, що поставила цю суть у центр власної особистості, змінюється так, щоб відповідати цій суті. Кордон між реальністю та фікцією виявляється гнучким і рухомим. Відомий історик та літератор кінця III – початку IV ст. Гань Бао, чие бачення навколишнього світу було багато в чому сформоване даосизмом, з посиланням на класичний даоський трактат «Хуайнаньська завершена численність» стверджує: «Яку стихію хтось засвоїв – такий він має вигляд; який вигляд хтось набув – такі в нього виникають властивості» [8, 159]. І саме взаємну трансформацію жінок і чоловіків Гань Бао та його джерело зовсім не вважають неприродною: «Якщо чоловік перетворюється на жінку, а жінка перетворюється на чоловіка – це означає, що стихії змінюють одна одну» [8, 161].

Розмивання кордонів гендера в китайській опері робиться ще помітнішим, якщо чоловік-актор грає жінку, що перевдягається чоловіком, або чоловіка, що переодягається жінкою під час п'єси. Швидка зміна ролей і взаємозамінність образів незалежно від гендерного визначення, залишають враження, що гендера як стійкої соціально-психологічної категорії просто немає, а біологічна стать людини менш важлива, ніж наявність у неї краси чи влади. Більше того, вважалося, що актриси досягають успіху, використовуючи виключно свої природні дані, вони грають лише самих себе, тоді як чоловіки-

«данини» більше покладаються на мистецтво та створюють на сцені ідеальний жіночий образ. Їх завчені, тисячоразово повторювані пози, жести та інтонації, що увійшли в канон, були покликані передати саму Жіночність як таку, очищену від індивідуальних рис і недоліків окремої жінки [13, 91].

Утім китайська опера, що піддає гендерні категорії певної ерозії, водночас і відновлює традиційне розуміння меж між гендерними статусами. Зображуючи на сцені жінок, китайська опера в особі своїх драматургів і «данин» активно конструювала фемінність, причому таку, яка була побачена чоловічими очима, відображала бажання чи страхи чоловіків, обслуговувала їхні соціальні та психологічні потреби [5, 146–149]. У сучасному Китаї ставлення до театрального травестизму дуже подвійне. Офіційна позиція комуністичної партії полягає в тому, що актори та актриси повинні грати героїв своєї статі. Проте на практиці обмеження поширюються переважно на північну традицію чоловіків-«данин», тоді як шаосінська південна оперна школа, з актрисами, що виконують чоловічі ролі, навпаки, переживає розквіт [5, 191].

Сю Ленлі вказує, що стереотипи гендерної свідомості, які полягають у руху знизу вгору ієрархічними сходами (від інь до ян, від жіночого до чоловічого іміджу і статусу) сприймаються як більш зрозумілі, допустимі й не порушують усю парадигму гендера, тоді як демаскулінізація чоловіків загрожує базовим цінностям суспільства (зокрема ієрархії гендерів, чоловічий статус оцінюється вище, ніж жіночий) і, отже, загрожує всій соціальній стратифікації. Проте традиція, хоч і в дуже редукованому вигляді, продовжує існувати й нині. І навіть поза сценою ідея перевдягання стає соціально прийнятною. Соціолог Тянь Мін так пояснює моду на кросгендерне перевдягання: «Популярність андрогенних кумирів – результат втоми суспільства від звичної естетики. Вона також показує, що китайське суспільство дедалі більш толерантне до сексуальних орієнтацій» [13, 3]. На наш погляд, ця тенденція відображає серйозну зміну естетичних пристрастей китайського суспільства і виконує, як й інші гендерні девіації, складне культурне та соціально-психологічне завдання. Традиційна конструкція китайського гендера була жорсткою, і поляризованою: на одному полюсі (маскулінному) концентрувалися влада та відповідальність, інший (фемінний) асоціювався із жертовністю та підпорядкуванням. Політичні потрясіння XX ст. послабили авторитет і ригідність таких уявлень про гендерні ролі, але на сучасному етапі, поряд з економічним бумом, помітним

зростанням національної гордості китайців та їхнього інтересу до свого культурного коріння, відбувається і деяка реставрація колишніх уявлень про гендер.

Отже, з'явившись і завоювавши підмостки, традиція чоловічого кросгендерного перевдягання в китайському театрі почала виконувати складну культурну функцію конструювання і трансляції такого типу фемінності, який був необхідний патріархальному суспільству із жорсткою бінарною структурою гендера. Першочергово це завдання лягало на плечі «данин» – акторів на жіночих амплуа, що накладало на них серйозні зобов'язання з професійної підготовки, де основним завданням була фемінізація їх внутрішнього психологічного складу.

Література

1. Еріксон Е. Ідентичність: юність та кризис поняття. Харків, 2001 р. 160 с.
2. Bem S. L. The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality. New Haven: Yale University Press, 2013. 1130 p
3. Chong T. Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture. *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449– 471
4. Cooley C. H. *On self and social organization*. University of Chicago Press, 1998. 256 p.
5. Daphne Pi-Wei Lei. *Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific* Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
6. King T.J. *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590–1624*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 542 p.
7. Kohlberg L. *Cognitive Development Analysis of Children's Gender-Role Concepts and Relationships*. Stanford: Stanford Publishing University, 2006. 264 p.
8. Lu Guang. *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p
9. Murdock P. *Social Structure*. New York: Macmillan, 1999. 458 p.
10. Siu Leung Li. *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. 487 p.
11. Smetana J.G. *Development of gender constancy and children's sextyped free play behavior*. Developmental Psychology. Lawrence Erlbaum Associates, 2010. 408 p.
12. Tajfel, H. & Turner, J.C. *An integrative theory of intergroup conflict*. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds), *The social psychology of intergroup relations*. 1979p. P. 33–47.
13. Tian Min. *Male Dan: the Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. Vol. 17. 2000. №1. P. 78–97.

14. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线.

2009. № 5. 第35页. (Сюй Лінлін. Три основні складники національної спадщини Китаю. Сичуань: об'єднаний фронт. 2009. №. 5. С. 35 - 42.

References

1. Erikson, E. (2001). *Identity: youth and crisis understood*. Kharkiv, 2001. 160. [in Ukrainian].
2. Bem, S. L. (2013). *The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality*. New Haven: Yale University Press, 1130. [in English].
3. Chong, T. (2003). *Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture*. *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. 449– 471. [in English].
4. Cooley, C. H. (1998). *On self and social organization*. University of Chicago Press, 256. [in English].
5. Daphne, Pi-Wei Lei. (2006). *Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific* Palgrave. New York: Macmillan. 348. [in English].
6. King, T.J. (1992). *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590–1624*. Cambridge: Cambridge University Press, 542 [in English].
7. Kohlberg, L. (2006). *Cognitive Development Analysis of Children's Gender-Role Concepts and Relationships*. Stanford: Stanford Publishing University, 264. [in English].
8. Lu Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 26.[in English].
9. Murdock, P. (1999). *Social Structure*. New York: Macmillan. 348. [in English].
10. Siu Leung Li. (2003). *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press., 487. [in English].
11. Smetana, J. G. (2010). *Development of gender constancy and children's sextyped free play behavior*. *Developmental Psychology*. Lawrence Erlbaum Associates. 408. [in English].
12. Tajfel, H. & Turner, J.C.(1979). *An integrative theory of intergroup conflict*. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds), *The social psychology of intergroup relations*. 33-47. [in English].
13. Tian Min.(2000) *Male Dan: the Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. Vol. 17. №1. 78–97. [in English].
14. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. № 5. 第35页. [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023

Отримано після доопрацювання 16.05.2023

Прийнято до друку 25.05.2023

Цитування:

Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 123–128.

Paliichuk I. (2023). Genre-Stylistic and Performance Features of O. Shchetynskyi's Works for Wind Instruments. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 123–128 [in Ukrainian].

Палійчук Ірина Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0001-9641-5240>
iryna.paliichuk@pnu.edu.ua

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ О. ЩЕТИНСЬКОГО

Мета пропонованої статті полягає у визначенні жанрово-стильових та виконавських особливостей творів для духових інструментів Олександра Щетинського. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів: текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного – при опрацюванні музикознавчих та нотних джерел з обраної теми; аналітичного – для визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей аналізованих композицій; метод персоналізації (наукової біографістики) – для окреслення внеску композитора у творчість для духових інструментів; інтерв'ю – під час безпосереднього спілкування з автором. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні значного фактологічного матеріалу, стосовної творчості О. Щетинського та актуалізації нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше. **Висновки.** Композиції для духових інструментів та творчість О. Щетинського загалом відтворюють провідні тенденції розвитку української музики кінця ХХ–початку ХХІ століть в контексті ситуації постмодернізму та поставангарду як двох найбільш традиційно усталених понять для розуміння сучасних мистецьких процесів. На основі аналітичної характеристики окремих творів за участю духових О. Щетинського визначено їх іманентні ознаки, як-от використання сучасних технік композиції (вільної атональності, додекафонії, чвертьтоновості, серійності та мультисерійності), що розширюють спектр виконавських та виразових можливостей названих інструментів (використання різномірних glissando та vibrato, підвищених та понижених чвертьтонів, мультифонічних звуків, специфічних артикуляційних прийомів), особливе ставлення до звуку як до самодостатньої цінності, яке виявляється у ретельній звуковій проробці будь-якої ідеї та максимально делікатному відношенню до ритму, тембру, динаміки, артикуляції.

Ключові слова: твори для духових інструментів, О. Щетинський, українська музика.

Paliichuk Iryna, Ph.D. of Art, Associate Professor, Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Genre-Stylistic and Performance Features of O. Shchetynskyi's Works for Wind Instruments

The purpose of the proposed article is to determine the genre-stylistic and performance features of the works for wind instruments by Oleksandr Shchetynskyi. **The research methodology** is based on the use of the following methods: textual, source and hermeneutical – in the study of musicological and sheet music sources on the chosen topic; analytical – to determine the genre-stylistic and performance features of the analysed compositions; the method of personalisation (scientific biography) – to outline the composer's contribution to the works for wind instruments; interviews – during direct communication with the author. **The scientific novelty** of the work lies in the generalisation of significant factual material concerning the work of O. Shchetynskyi and the updating of notographic material analysed for the first time. **Conclusions.** The compositions for wind instruments and O. Shchetynskyi's work in general reflect the leading trends in the development of Ukrainian music of the late 20th and early 21st centuries in the context of postmodernism and post-avant-garde as the two most traditionally established concepts for understanding modern artistic processes. On the basis of the analytical characteristics of individual works with the participation of wind instrument by O. Shchetynskyi, their immanent features were determined, such as the use of modern composition techniques (free atonality, dodecaphony, quarter-tones, seriality, and multiseries), which expand the range of performance and expressive possibilities of these instruments (use of heterogeneous glissando and vibrato, raised and lowered quarter tones, multiphonic sounds, specific articulation techniques), a special attitude to sound as a self-sufficient value, which is manifested in a thorough sound elaboration of any idea and the most delicate attitude to rhythm, timbre, dynamics, and articulation.

Key words: works for wind instruments, O. Shchetynskyi, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Останнє десятиліття ХХ ст. в Україні ознаменовані кардинальними суспільно-історичними змінами, які вплинули на динаміку культуротворення в країні, стали підставою для оновлення художніх вартостей та ідейно-естетичних принципів сучасного музичного мистецтва. У 1990-ті рр. українська музика стає вільною заідеологізованих догм і політичних обмежень доби тоталітаризму. Відтак, формується сучасне мистецтво, якому притаманне мовно-стильове розмаїття та поліверсійне тлумачення оточуючої дійсності. У цей час продовжує активно працювати генерація шістдесятників, а також з'являються нові композиторські імена, як-от Г. Гаврилець, В. Гончаренко, М. Денисенко, А. Загайкевич, С. Зажитко, В. Камінський, О. Козаренко, Ю. Ланюк, В. Рунчак, В. Степурко, І. Тараненко, І. Щербаков, Л. Юріна та багато інших, пріоритетною галуззю яких є камерно-інструментальна та симфонічна творчість. Саме у цій жанровій гілці української музичної культури у 1990-х рр. розпочинається постмодернізм, якому притаманні використання у композиціях принципу полістилістики, мінімалістичної техніки, виникає й розвивається жанр перформансу, театр абсурду.

У стильовий контекст постмодерністського дискурсу органічно вписується й ім'я відомого харківського композитора Олександра Щетинського (клас композиції В. Борисова), який нині мешкає у Києві – члена Спілки композиторів України, лауреата семи міжнародних композиторських конкурсів, зокрема, в Австрії, Швейцарії, Польщі, Франції і Люксембурзі. Рівень творчості О. Щетинського має цілком європейське обличчя – у ній вільно функціонують різні авангардні техніки, стилі та системи художніх засобів.

Жанровий спектр композиторського доробку автора охоплює оперні, симфонічні та хорові партитури, камерно-інструментальні та вокальні опуси, оркестрування та редакцію творів інших композиторів, музику до кінофільмів. Значне місце у ньому посідають різножанрові композиції за участю духових інструментів, які, за словами автора, вже давно стали рівноправними з усіма іншими інструментами як у камерних жанрах, так і в симфонічному оркестрі. Кожен із них має свою специфіку, технічні й виразові особливості. Саме й це приваблювало композитора – знайти те, що впливає з природи того чи того інструмента. «Я завжди з цього виходжу, а ти чи

ті характерні особливості звучання духових іноді підказують мені і чисто композиторські ідеї» – відзначає О. Щетинський [5]. Актуальність пропонованої статті зумовила необхідність комплексного дослідження творчості для духових інструментів автора з увиразненням її жанрово-стильових та виконавських особливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналітичну характеристику окремих оперних, хорових та інструментальних композицій О. Щетинського містять статті О. Бабій [1], Ю. Воловчук [4], О. Коменди [7], Н. Костюк [8], О. Опанасюка [10], І. Романюк [11]. Рецепції мінімалізму, як однієї з провідної технік композиторського доробку О. Щетинського, присвячено статтю О. Кушнірук [9]. Важливим методологічним підґрунтям для пропонованої наукової розробки слугувала ґрунтовна дисертаційна робота П. Рудь [12], в якій досліджено еволюцію композиторського стилю О. Щетинського та проаналізовано окремі різножанрові композиції автора. Цінну інформацію, стосовну творчості для духових інструментів, отримано під час безпосереднього спілкування із автором [5].

Мета пропонованої статті – охарактеризувати жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського, що віддзеркалюють провідні тенденції розвитку української музики кінця ХХ–початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. О. Щетинський є композитором із оригінальним творчим стилем, який ґрунтується на майстерному використанні авангардних технік та їх одночасному використанні, як-от додекафонії із модальністю, мікрододекафонії та мотивної роботи, серійності. П. Рудь відзначає, що вільне володіння автором техніками та їх поєднання із традиційними прийомами поступово призводить до переосмислення авангардних технік у новому стильовому контексті, «діалогічності» із стильовим простором минулих століть [12, 75]. Сам композитор визначає це явище як «метастиль», який набуває значення надіндивідуального, позачасового, всезагального, своєрідного «надстилю», що утворюється на основі сплаву і дифузії різностильових елементів [4, 81–82]. Також самотніть композиторського стилю О. Щетинського проявляється в уважному ставленні до звуку як самодостатньої художньої цінності, що яскраво виявляється у його творах за участю духових інструментів, до

яких автор звертається упродовж всього творчого шляху.

Так, у перший (ранній) період творчості (1984–1998), в якому О. Щетинський активно опановує інструментальні жанри, окрім творів для великого симфонічного оркестру, з'являється значна кількість сольних та ансамблевих творів для духових, як-от «Напередодні» («On the eve») для квінтету мідних духових (1990), «Арія» для тромбона соло (1994), Квінтет для кларнета, валторни, скрипки, віолончелі та фортепіано (1995) та інші. У названих композиціях яскраво проявляється іманентна ознака стилю О. Щетинського, притаманна ранньому періоду творчості композитора, як-от «мислення параметрами», що передбачає звернення до сучасних технік композиції, зокрема до техніки строгої додекафонії, яка дає можливість створити форму з первинної побудови – серії, уніфікує весь матеріал, уводить строгую логічність [12, 76–77].

«Напередодні» («On the eve») для квінтету мідних духових (1990) являє собою одночастинний цикл, що за структурними ознаками умовно укладається в тричастинну форму, розділи якої ґрунтуються на вільній атональності. Твір вирізняється розмаїттям ритміки. Її, за словами автора, важливо зробити гнучкою та неоднотипною. Однак, для автора це не є самоціллю, тому що за кожною складною чи ритмічною фігурою композитор відчуває певну виразність, і саме заради неї він працює з ритмом [5]. Так, в аналізованому квінтеті в основі ритмічної організації тематичного матеріалу лежить синкопованість – внутрішньотактова та міжтакткова, які поєднуються з тріольними мотивами. Роль теми виконують короткі синкоповані мотиви, які спершу з'являються у партії першої труби та валторни, згодом – у другій труби, а потім поєднуються у цих партіях в поліритмічному панно, в яке «вплітаються» тематичні мотиви тромбона та труби. У процесі розвитку мелодико-тематичні лінії збагачуються ходами на широкі інтервали, що у вертикальному розрізі партитури складають дисонантні гармонічні комплекси. Драматургія композиції ґрунтується на трьох хвилях динамічного наростання та спаду напруги – від *pp* до *mf*.

Із цифри 46 розпочинається другий етап драматургічного розвитку, в якій фактура поступово стає максимально прозорою, а у цифрах 62–66 ґрунтується на техніці пуантилізму. Ця побудова слугує підготовкою до кульмінації. Вона вносить контраст завдяки граничному співставленню динамічних

відтінків *pp–ff*, «згущенню» фактури через накладання мелодико-тематичних ліній учасників ансамблю, в яких ритмічний малюнок збагачується шістнадцятими тривалостями та мотивами із квінтолей (так звана «ритмічна прогресія»). Після кульмінаційного «сплеску» фактура поступово знову стає прозорою, настає певне «заспокоєння» перед наступним – середнім – динамічним розділом квінтету. Він характеризується вільним метро-ритмом, де перекреслені ноти потрібно виконувати якомога швидко, а кожен із учасників ансамблю повинен грати ритмічно незалежно від інших. Відзначимо також велику кількість пауз між окремими нотами та мотивами, що надають музичній тканині дискретності.

Однією із причини появи великої кількості творів для духових інструментів О. Щетинський називає особисті контакти з виконавцями та колективами, зазвичай, світового рівня. Так, з'явилась композиція «Арія» («Aria») для тромбона соло (1994), розрахована, за словами автора, на виконання відомим харківським тромбоністом, ентузіастом нової тромбонної музики – Олега Федоркова. Музикант демонстрував композитору свій інструмент, показував його можливості і спонукав О. Щетинського написати сольну композицію або твір для квартету тромбонів, який складався зі студентів О. Федоркова і часто виступав у ті роки. Однак, О. Федорків не став через певні причини інтерпретатором «Арії», тому її першим виконавцем був відомий шведський тромбоніст і композитор Іво Нільсон. Із цим музикантом О. Щетинський познайомився у Києві на Міжнародному форумі «Музика молодих», потім зустрічались у Львові на фестивалі «Контрасти», в Одесі на фестивалі «Два дні і дві ночі нової музики» [5].

Відтак, «Арія» вирізняється складною музичною мовою, в якій композитор використав мультисерійну техніку, в якій окрім 12-тонової звуковисотної серії, була застосовано серію тривалостей. Структуру твору умовно можна поділити на проведення теми-серії та побудови, яким притаманне, свого роду, імпровізаційне начало. Загалом, в «Арії» немає строго визначеного метру та розміру. В інтонаційному аспекті тему серії (від «a¹») складають інтервали великої септими, чистої кварта, збільшеної кварта, збільшеної квінти, малої секунди, чистої квінти, великої секунди у ритмічному оформленні: шістнадцята, четвертна, дві восьмі, четвертна, шістнадцята, восьма, половинна. Вдруге тема-серія

проводиться в оберненні, після чого звучить глісандо тромбона за графічною моделлю у найвищому регістрі. Сам композитор відзначає *gliss.* як специфічну ознаку цього інструмента та водночас, дуже виразний виконавський прийом. Також автор підкреслює, що немає «невизначених» регістрів, всі вони володіють своєю виразністю, яку потрібно відчувати [5].

Іво Нільсону та його колегам – шведському ансамблю «Son», присвячені також «Па-де-катр» («*Pas de Quatre*») для саксофона, тромбона, перкусії та гітари (1999) та «Маятник» («*Pendulum*») для тромбона та маримби (2002) О. Щетинського. Композитор зазначив, що ці композиції неодноразово виконувались у Європі, а нещодавно – на одному із фестивалів у Швеції як знак пошани до України у зв'язку із трагічною війною [5].

Композиція «Па-де-катр» («*Pas de Quatre*») для саксофона, тромбона, перкусії та гітари (1999) відноситься до перехідного етапу творчості О. Щетинського (1998–1999), в якому автор підсумовує перші вагомі здобутки в експериментуванні зі сучасними композиторськими техніками та стилями, апробації різних жанрів, ансамблевих складів та сольних інструментів. Також у цей період намічені важливі звуко-інтонаційні, темброво-оркестрові ідеї, які будуть реалізовані митцем у творах наступних двох десятиліть XXI століття. Однією з таких магістральних ідей композитора стане спроба винайдення метамови, сформованої на стильовому синтезі, використанні різностильових елементів разом із авангардними техніками рівноправно, в одній звуковій площині [12, 91–92].

«Па-де-катр» своєю жанровою генезою апелює до концерту. Для його створення, за словами автора, використовувалися сучасні музичні ідіоми та авангардні прийоми гри на інструментах, що відтворюють химерні сюрреалістичні звукові образи, втілені також за допомогою вільної атональності [5]. У творі композитором розкрито широке коло настроїв, як-от драматична напруга, іронія, глибока медитація, радісна гра, неясний сон тощо, втілених у двочастинному циклі.

Так, естетика концерту виявляється в ігровому началі, притаманній формуванню музично-тематичному матеріалу – короткі мотиви-репліки, відокремлені паузами, що надають фактурі дискретності та прозорості. Відтак, у першій частині композитор втілює активні образи. Оригінальності звучанню надає вібрафон, партія якого насичена *glissando*, специфічним прийомом гри, під час якого потрібно просто натиснути на пластину

вібрафона дуже жорсткою гумовою паличкою, вдаривши іншою палицею, потім перетягнути гумовою палицею край пластини до її середини. У результаті повинне утворитись коротке *glissando*, як у тактах 77–78. Наприкінці першої частини вібрафон змінюють п'ять там-тамтів, барвистості звучанню надає також поява маримби. Загалом, партії саксофона, тромбона та гітари характеризуються ритмічною вибагливістю, які ускладнюються ще й виконавськими прийомами, як-от *slap*, трелі, потік квінтелей, секстелей та септолей наприкінці композиції у саксофона. Тромбонова партія виконується *con sord.*, також збагачена частими *glissando*. Поміж оригінальних виконавських прийомів у партії гітари відзначимо використання смичка контрабаса у цифрі 71.

У другій частині «Па-де-катр» спершу превалує медитативний образ, втілення сну. Відтак, музичну тканину складають віртуозні мотиви, викладені дрібною технікою у партії гітари та саксофона у супроводі маримби, що надає звучанню ілюзорності. Такий настрій підтримує і звучання тромбона *con sord.* (м'якою), виконання *glissando* на *pp*. Драматургічному розвитку притаманне хвилеподібне розгортання – поява драматичної напруги у середині композиції, в якій автор використовує значну кількість авангардних прийомів гри на інструментах, як-от перебільшене вібрато (за графічною моделлю) у партіях саксофона та тромбона, різноманітних трелей, специфічне звуковидобування у партії гітари, що спричиняє появу звуків невизначеної висоти, тільки дихання без звукоутворення у тромбона, чвертьтонове підвищення та пониження у мелодико-тематичних мотивах. Після неї повертається початкова, медитативного характеру побудова, звучання якої до кінця твору «розчиняється» у динамічному нюансі *ppp*.

Як відзначалось вище, Іво Нільсону та Джонні Аксельсону О. Щетинський присвятив «Маятник» («*Pendulum*») для тромбона та маримби (2002) – один із перших творів, створений у зрілий період творчості композитора. Для нього притаманний новий стильовий синтез, заснований на залученні всього стильового простору минулого. Завданням композитора стає вибір певних класико-романтичних музичних параметрів, які б мали точки перетину із авангардними техніками [12, 102].

Структуру композиції складають дві частини, які контрастують між собою в

темповому аспекті. Відзначимо, що автор, на відміну від вище проаналізованих композицій, дає темпові визначення розділам – Allegretto та Lento. Вони створюють просторове тло для відтворення похитування уявного маятника, що викликає асоціації зі зміною дня та ночі, дії та медитації, реальності та мрії.

Перша частина (Allegretto) своєю жанровою генезою нагадує токату. Музично-тематичний матеріал утворюють короткі мотиви, які згодом об'єднуються у тризвуки та септакорди та у процесі розвитку «розростаються» у 12-тональні комплекси. Відзначимо досить багатий та складний ритмічний малюнок композиції: це тріольні, квінтольні та секстольні мотиви, що перериваються всередині паузами, утворюють своєрідне «ритмічне панно», контрастують між собою граничними динамічними відтінками.

Друга (повільна) частина (Lento) вносить контрасту драматургію твору, спрямовуючи її у русло містичної медитації. Для втілення цього стану композитор послуговується специфічним звучанням маримби, що виконує гнучку, кантиленного плану мелодію із притаманним їй вибагливим ритмічним малюнком, збагаченого орнаментикою. Надалі своєрідне «аріозо» маримби змінює експресивний «речитатив». Його підкреслює також партія тромбона, насичена різноманітними авангардними прийомами.

Тож, наукова новизна статті полягає в окресленні жанрово-стильових та виконавських прикмет творчості для духових інструментів О. Щетинського, як-от використання авангардних композиторських технік – вільної атональності, додекафонії, чвертьтоновості, серійності та мультисерійності, що розширили їх виразовий, тембровий та технічний потенціал.

Висновки. Творчість О. Щетинського збагатила репертуар для духових інструментів композиціями, що вирізняються оригінальними жанровими рішеннями, сучасною музичною мовою та авангардними виконавськими прийомами. У творах за участю духових виявляються іманентні ознаки композиторського почерку автора, як-от «мислення параметрами» і особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності (П. Рудь). Відтак, творчість для названих інструментів О. Щетинського має цілком європейське «обличчя»: в ній вільно функціонують різні стилі, напрями, техніки і системи художніх засобів, які збагачили арсенал духових сміливими виконавськими прийомами.

Нещодавно, у 2022 р. композитор створив низку камерних композицій за участю духових, пов'язаних із темою війни, як-от «Lacrimosa» для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки і органу, «Воєнне Тріо» для скрипки, труби і фортепіано та інші, які потребують подальшого дослідження творчості О. Щетинського.

Література

1. Бабій О. Опера Олександра Щетинського «Бестіарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 37. С. 76–97.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
3. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. Київ : НПУ, 1999. 141 с.
4. Воловчук Ю. Симфонія для мішаного хору а'capella Олександра Щетинського «Узнай себе»: від необароко до метастилю. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. Вип. 126. С. 80–92.
5. Інтерв'ю з Олександром Щетинським. Дата проведення 08.02.2023 р.
6. Калениченко А. П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство. К. : ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106–112.
7. Коменда О. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 43–52.
8. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського). Студії мистецтвознавчі. Київ, 2005. Число 2. С. 92–102.
9. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету, 2013. Вип. 19 (1). С. 204–208.
10. Опанасюк О. В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського). Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 22. С. 26–36.
11. Романюк І. Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як уявлення національної української картини світу. Проблеми

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 26–46.

12. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистц. : 17.00.03 / Рудь Поліна Валентинівна. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021. 285 с.

References

1. Babij, O. (2012). Oleksandr Shchetynskyi's opera "Bestiary": reflection of the inner meaning of the work as a mystery of reincarnation by means of director's theater. *Problemy vzajemodiji mystectva, pedagohihy ta teoriji i praktyky osvity*. (Issue 37), (pp. 76–97). Kharkiv : S.A.M. [in Ukrainian].
2. Bereghova, O. (2013). Integrative processes in the musical culture of Ukraine in the 20th–21st centuries. Kyjiv, Instytut kulturologiji NAM Ukrainy [in Ukrainian].
3. Bereghova, O. (1999). Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-s and 90-s of the 20-th century. Kyjiv : NPBU. [in Ukrainian].
4. Volovchuk, Ju. (2019). Symphony for mixed a'capella choir by Oleksandr Shchetynskyi «Know Yourself»: from neobaroco to metastyle. *Naukovyj visnyk Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskjogho*. (Issue 126). (pp. 80–92). Kyjiv : NMAU im. P. I. Chajkovskjogho. [in Ukrainian].
5. Interv'ju z Oleksandrom Shchetynskym. Data provedennja 08.02.2023 p.
6. Kalenychenko, A. P. (2009). Directions, styles, currents and aesthetic situations in Ukrainian music. *Ukrajinsjke mystectvoznavstvo*. (Issue 9). (pp. 106–112.). K. : IMFE [in Ukrainian].
7. Komenda, O. (2010). Musical and rhetorical techniques as a means of interpreting H. Skovoroda's texts in O. Shchetynskyi's choral symphony «Know Yourself». *Muzykoznavchi studiji Instytutu mystectv Volynskjogho nacionaljnogho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskjogho* : zb. nauk. pr. (Issue 6). (pp. 43–52). Lucjk [in Ukrainian].
8. Kostjuk, N. (2005). Unknown modernity (based on the spiritual works of O. Shchetynskyi). *Studiji mystectvoznavchi*. (Number 2). (pp. 92–102). Kyjiv [in Ukrainian].
9. Kushniruk, O. P. (2013). The reception of minimalism in the creative work of Oleksandr Shchetynskyi. *Ukrajinsjka kuljtura: mynule, suchasne, shljakhy rozvytku* : Naukovi zapysky Rivnensjogho derzhavnogho ghumanitarnogho universytetu. (Issue 19 (1)). (pp. 204–208). [in Ukrainian].
10. Opanasjuk, O. V. (2012). Principles of explication of intentional-connotative meanings in modern music (on the basis of chamber-instrumental works of O. Shchetynskyi). *Mystectvoznavchi zapysky: zb. nauk. pracj*. (Issue 22). (pp. 26–36). Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
11. Romanjuk, I. O. (2009). Shchetynskyi's choral symphony "Know Yourself" as an expression of the national Ukrainian picture of the world. *Problemy vzajemodiji mystectva, pedagohihy ta teoriji i praktyky osvity* : zb. nauk. pracj. (Issue 25). (pp. 26–46.). Kharkiv : KhDUM im. I. P. Kotljarevskjogho [in Ukrainian].
12. Rudj, P. V. (2021). The evolution of Oleksandr Shchetynskyi's compositional style. Candidate's thesis. Kharkiv, Kharkivs'kyj nacional'nyj universytet mystectv imeni I. P. Kotljarevskjogho [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023*

УДК 78.071.1 (477)

Цитування:

Степурко В. І. Відповідність мовного контенту і творчих наративів композитора Юрія Шевченка. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 129–133.

Stepurko V. (2023). Correspondence of Linguistic Content and Creative Narratives of Composer Yuriy Shevchenko. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 129–133 [in Ukrainian].

Степурко Віктор Іванович,

композитор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2648-4766>
viktorstepurko@gmail.com

ВІДПОВІДНІСТЬ МОВНОГО КОНТЕНТУ І ТВОРЧИХ НАРАТИВІВ КОМПОЗИТОРА ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА

Мета статті – визначити відповідність мовного контенту та творчих наративів сучасного українського композитора Юрія Шевченка, враховуючи загальні інтенції в музиці як емоційну налаштованість; дослідити мовний контент композитора, висловлений в інтерв'ю, у тісній взаємопов'язаності з прочитанням художнього задуму творчості композитора. **Методологія** дослідження пов'язана із вивченням людського мислення, розглядом наративу як певної дискурсивної структури, що оформлюється на основі власного досвіду людини, презентується системним та компаративним підходами, які допомагають визначити специфіку певних композиційних структур у музиці в порівнянні з авторським підходом до власної творчості у мовному контенті інтерв'ю. **Наукова новизна** дослідження полягає у розкритті наративів в авторській музиці з урахуванням композиторського мислення, його відчуттів і соціокультурних впливів на творчість, приміром у звертанні автора до казкових «світів» як знаково-звукового простору. **Висновки.** Існування суспільних протиріч призводить до появи в середовищі композиторів ідеї «чистої класики» і висловлюється у звертанні до символічних установок через синтетичні жанри театру, опери, балету, мюзиклу тощо. Висловлення наративів нового мислення відбувається також й у відвертих інтерв'ю композитора, на противагу власне музичній творчості, в якій ці напрями є висловленими у завуальованій ігровій формі.

Ключові слова: мовний контент, творчі наративи, інтенції в музиці, символічні установки, синтетичні жанри.

Stepurko Viktor, Composer, Honoured Artist of Ukraine, Laureate of Taras Shevchenko National Prize, Candidate of Arts, Professor, Department of Academic and Pop Vocal and Sound Engineering, National Academy of Culture and Arts Management

Correspondence of Linguistic Content and Creative Narratives of Composer Yuriy Shevchenko

The purpose of the article is to determine the correspondence between the linguistic content and creative narratives of the contemporary Ukrainian composer Yuriy Shevchenko, taking into account the general intentions in music as an emotional mood. It also aims to investigate the linguistic content of the composer expressed in interviews in close connection with the reading of the artistic intent of the composer's work. **The research methodology** is related to the study of human thinking, the consideration of narrative as a certain discursive structure that is formed on the basis of a person's own experience, and is presented by systematic and comparative approaches that help to determine the specifics of certain compositional structures in music in comparison with the author's approach to his own creativity in the linguistic content of the interview. **The scientific novelty** of the study lies in the disclosure of narratives in the author's music, taking into account the composer's thinking, his feelings and socio-cultural influences on his work, for example, in the author's appeal to fairy-tale "worlds" as a sign-sound space. **Conclusions.** The existence of social contradictions leads to the emergence of the idea of "pure classics" among composers and is expressed in the appeal to symbolic attitudes through the synthetic genres of theatre, opera, ballet, and musical. The narratives of new thinking are also expressed in the composer's frank interviews, as opposed to the music itself, in which these directions are expressed in a veiled playful form.

Key words: linguistic content, creative narratives, intentions in music, symbolic settings, synthetic genres.

Актуальність теми дослідження. З кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні з'являються творчі наративи, підживлені посткласичною стилістикою, якою послуговується певна кількість композиторів, таких як Г. Гаврилець, В. Камінський, В. Степурко, Ю. Шевченко, І. Щербаков, М. Чемберджі, О. Яковчук тощо. На початку ХХІ ст. її підхоплюють молоді композитори О. Родін, І. Небесний, Г. Кузіна, А. Комлікова та інші. Крім того, на початку ХХІ століття стиль багатьох композиторів, що притримувалися модерністських наративів змінився, однак, спільним для їх творчості залишилося іронічне або філософсько-символічне ставлення до сучасності, заглиблення до міфічних або казкових образів.

Аналіз досліджень і публікацій. Цей напрямок як аналіз сфери висловлення людського мислення та комунікативного процесу досліджували: Р. Барт, К. Бремон, Ф. Джеймсон, Ж. Женет, М. Крайсворт, П. Рікер, М. Смульсон, Т. Титаренко, Ц. Тодоров, Є. Тшебінські, Р. Фішер та інші. Філософи Г. Гадамер, М. Гайдегер, П. Рікер та Р. Харре розглядають наратив як певну дискурсивну структуру, що оформлюється на основі власного досвіду людини. В українському музикознавстві проблему наративів, музичних знаків та кодів культури розглядали: О. Афоніна (1), Н. Герасимова-Персидська (2), О. Зінкевич (3), А. Луніна (4), В. Степурко (5) та ін..

Мета дослідження – з точки зору наратології розглянути відповідність мовного контенту та окремі твори сучасного українського композитора Юрія Шевченка, що зважаючи на посткласичну налаштованість особливо вирізняються своєю структурованістю. Враховувати контекст жанрової та стильової відповідності музичної мови композитора, метою дослідження є компаративний метод порівняння відповідності авторських думок, висловлених в інтерв'ю, з реальним музикознавчим і культурологічним аналізом наративів його творчості.

Виклад основного матеріалу. Творчий доробок композитора Шевченка Юрія Валентиновича (1953-2022) об'ємний і багатоманітний. Його твори яскраві за тематизмом, вишукані за формою або фактурою, величні за своїм філософським наповненням. Вони використовують різні музичні засоби виразності, але структуровані за класичними зразками вражають наповненістю сучасними філософськими ідеями, пошуком гуманістичних постулат для вирішення

проблем людства. Відомо, що саме такі твори досить часто стають класичними зразками свого часу. Однак зауважимо, наративна спрямованість особистісного погляду автора на сучасний йому світ може висловлюватися не лише у творчості, але й у мовному контенті, висловленому в інтерв'ю.

Автор даного дослідження проводив опитування композиторів різної творчої спрямованості, з метою виявлення їх ставлення до процесу кристалізації комплексу виражальних засобів, що існують в суспільній музично-слуховій свідомості як типові інтонаційно-ритмічні звороти, але можуть бути потрактованими композитором досить своєрідно. Виявлення оригінальності авторського композиторського задуму може здійснюватися через співставлення мотивно-тематичних утворень з рядом стильових та образно-жанрових засобів музичної виразності і підтверджуватися або спростовуватися в мовному контенті автора, висловленого в певних інтерв'ю.

При розгляді відповідей композитора Ю. Шевченка у зазначеному опитуванні звертає на себе увагу той факт, що вони є конкретними, але і багатозначними. Як творча особистість, розуміння поняття «внутрішній світ» або «духовність» автор визначає у матеріалістичному руслі як «генетичний код» [5, 155], а перший творчий імпульс як ідею, що потребує професійної роботи над її втіленням у життя. Однак, у відповіді на запитання про роль виховання або матеріального оточення (природи, ландшафту, соціуму тощо) у формуванні творчої особистості, Ю. Шевченко хоч і залишається прихильником ідеї «коду людини», але й зазначає загадковість творчості музичного генія, наприклад І. С. Баха. В той же час, у відповіді на запитання про вплив на творчу особистість ірреального і містичного світу (сни, нездійсненні мрії, лібідо), Ю. Шевченко трактує це як «раціональне й ірраціональне», ліву і праву півкулі головного мозку, знову ж таки, висловлюючи суто матеріалістичну сентенцію.

Зважаючи на той факт, що композитору Ю. Шевченкові протягом всього творчого шляху довелося працювати у напрямку театральної музики, а театр звичайно неможливо уявити без буфонади, цікавим виявилось його розуміння комічного в художній творчості (парадоксальність у співставленні, абсурдність поєднання, естетизація примітивного, «чорний гумор» тощо). На думку автора, розуміння комічного має розпочинатися з іронічного ставлення

мистця до власної персони. Автор даного дослідження ще за «радянських» часів у 80-х роках минулого століття був присутнім на молодіжній тусовці, де Ю. Шевченко влаштував гру-інсталяцію, у якій учасники уявляли себе «черв'ячками, що повзають по Червоній площі у Москві і вигукують партійні лозунги», таким чином висловлюючи ставлення творчої інтелігенції до тодішньої влади. Звичайно, з часом молодіжний запал творчої особистості перейшов до пошуку прихованих філософських глибин або мистецького висловлення у звертанні до казкових «світів» як знаково-звукового простору.

Варто згадати, що сам композитор мав неперевершене почуття гумору, але й світлий сонцедайний характер, що не дозволяв йому користуватися їдкою іронією або сарказмом у ставленні до людей. Особливо вражав пістет Ю. Шевченка у ставленні до дітей. Цілком очевидно, що причиною цьому трагічна доля його родини - втрата сина у дитячому віці. Нагадаємо, що композитор є автором музики до дитячих мультфільмів, творів для дитячих хорів, довгий час співпрацював з дитячим музичним театром на Подолі. Його останньою роботою у цьому театрі була опера «Король Дроздобород» за віршованою п'єсою Богдана Стельмаха, створеною за мотивами однойменної казки Братів Грім. Більше того, незадовго до своєї смерті композитор Юрій Шевченко мріяв про реалізацію нового творчого проекту – створення балету для дітей на основі популярного вже багато років в Україні мультфільму «Капітошка».

І звичайно ж, розуміння «кітчу» (заикленості, поганого смаку, гумористичного прийому тощо) як стилю використання розповсюджених інтонацій і образів, які прийшли з маскультури до серйозних жанрів, Ю. Шевченком сприймається як один із методів творчості для іронічного представлення негативних рис мистецьких персонажів. Особливо розмаїто такими прийомами він користується в балеті «За двома зайцями» та циклі для скрипки і струнного оркестру «Батярські пісні», використовуючи стилізації й цитування розповсюджених інтонацій міського фольклору різних історичних періодів і регіонів України.

Зважаючи на пост класичні тенденції творчості композитора Ю. Шевченка, його ставлення до сучасних композиційних прийомів модернізму та постмодернізму виявляється несподівано прихильним. Тут варто згадати жартівливе, але не зовсім

релевантне зауваження автора даного дослідження щодо музики австрійського композитора Арнольда Шенберга: «Його музика про настрашене прислухання до урчання власних кишок», дуже негативно сприйняте тоді Юрієм Шевченком. Дослівно, на запитання: «Постмодернізм» як «новизна після новизни» - не парадокс?, він відповідає: «Це бажання в творчості оперувати такими знаками, які є зрозумілими і сталими формулами. Вони служать містками для розуміння між творцем і слухачем, або між творцем і його колегами виконавцями» [5, 156]. У відповіді на запитання: «Авангардизм» або «модернізм» як внутрішня психологічна установка творчої особистості – не є виявом певної зарозумілості або самозакоханості?, Юрій Шевченко трактує це, як «бажання вносити нову фарбу або новий погляд на свою творчість..., природне явище, яке переслідує кожен композитор. Навіть використовуючи академічні засоби виразності в своїй творчості, якимись легкими штрихами можна внести свіже повітря в начебто академічний твір» [5, 156]. Оскільки в музиці Ю. Шевченка дійсно епізодично використовуються екстравагантні авангардні звучання, такий «конструктивний підхід» у пост класичній стилістиці нагадує приклад засновника віденського класицизму в музиці Йозефа Гайдна, який використав литаври в одній зі своїх симфоній, щоб «розбудити» слухача й створив інсталяцію з почерговим покиданням музикантами сцени у іншій.

Позитивне сприйняття Юрієм Шевченком стилістики модернізму як новизни і постмодернізму як висловлення сентенції «все у всьому» є спрямованим на розширення засобів музичної виразності для впливу на слухача, а не висловленням даної естетики. Тож і зауваження автора дослідження, що поєднання поняття романтизму як похідного від романського (циганського) стилю у поєднанні з австрійсько-німецькою пісенно-танцювальною вивіреністю (4+4; 8+8; 16+16) є парадоксом, не сприймається композитором у такому руслі. Це для нього «подія», а «парадоксальність - є умовою творчості, тією чи іншою мірою» [5, 156].

Відстоювання Ю. Шевченком розуміння класицизму як естетики, що є обіпертою на реальність людського соціуму, культуру, «що не народжується з кожним поколінням, але має сталу форму і відштовхується від цієї сталості», відсутність її пов'язаності з ірреальністю і містицизмом «гармонії світу», говорить про екстраверсійну спрямованість його пост

класичних уподобань. І навіть зауваження автора даного дослідження про швейцарського психоаналітика Карла Юнга (1875-1961), який вказує на вплив на людину містичних сил, потрактовано як «особистий погляд... на побудову Всесвіту», а сам композитор вважає себе «краплинкою, що у цьому великому світі, великому хорі ... має подати свій голос» [5, 157].

Можна подивуватися факту присутності містичного компоненту в творах композитора Юрія Шевченка, наприклад, створеного «роздвоєним» образу головного героя у балеті «За двома зайцями», відтворення духу містечкового куражу в «Батярських піснях» або духу нації у творі «Ми є» на тему гімну України і не визнання цього факту у мовному контенті власних інтерв'ю. Так, на запитання автора дослідження про психічне «перепрограмування» (25-й кадр, гіпноз, медитація тощо), Ю. Шевченко відповідає: «Не думав про це». А у відповіді на питання про психічне збочення особистості, композитор знову апелює до матеріалістичної позиції стверджуючи, що «психічний стан, це природна субстанція, яка в певних категоріях дає дуже яскраві спалахи, творчі здобутки, її не можна імітувати, з цим треба народитися, вона генетично закладена вже в тій чи іншій особистості». Знову ж таки, парадоксальність поняття естетики «театру абсурду» в художній творчості, яка використовує принципи «компонування», тобто, певної узгодженої послідовності дій митця, не викликає у Юрія Шевченка здивування, бо «все є парадоксом», а «це є методом компонування, коли ми в події відкидаємо причинно-наслідкові зв'язки», що фактично означає хаос, але для композитора важливо, що він може бути використаним для створення певних концептуальних схем творчості.

Як бачимо, в системі координат посткласицизму композитор Ю. Шевченко мислить конструктивно й у всякому разі в мовному контенті остерігається того екзальтованого «виходу за межі». Однак закладеною свідомо чи підсвідомо в його творах відчувається містична двозначність, яка зникає з відчуттям національного як «середовища, де ти народився, ... реагування на це середовище у використанні фольклору або застереження від його використання». Мусимо тут констатувати, що Юрій Шевченко за народженням киянин і саме тому є закоханим наприклад у міську культуру Львова, що висловилося у його «Батярських піснях» або стилізаціях до музичної культури київського

різночинного люду у балеті «За двома зайцями».

Особливим твором композитора Юрія Шевченка слід вважати «Ми є» для скрипки та оркестру струнних інструментів на тему гімну України, якого автор даного дослідження до початку повномасштабної агресії московії проти України вважав кон'юктурним. На сьогодні, цей твір є відомим у всьому вільному світі, як символ незламності української нації. Тут можна повернутися до питання про вплив містичного на свідомість мистця, бо як інакше можна зрозуміти таке передбачення важливості виживання нації перед лицем екзистенційного ворога, що до останнього часу одягав маску «миротворця»?

Наукова новизна дослідження полягає у розкритті відповідності наративів у музиці до мовного контенту композитора Юрія Шевченка, висловленого в інтерв'ю як процесу, який поєднує в собі апелювання до соціальної складової або внутрішніх відчуттів, його звернення до суспільства, позитивному, чи іронічному ставленні до сучасності, пошуках філософських підходів або висловлених у звертанні до казкових «світів» як знаково-звукового простору. Вперше виявлено наративи творчого задуму у співставленні з мовним контентом автора, що дозволило розширити уявлення про формування концептуальності сучасної композиторської творчості пост класичної спрямованості.

Висновки. Існування суспільних протиріч призводить до появи в середовищі композиторів ідеї «чистої класики» і висловлюється у звертанні до символічних установок через синтетичні жанри театру, опери, балету, мюзиклу тощо. Висловлення наративів нового мислення відбувається також й у відвертих інтерв'ю на протигагу власне музичній творчості, в якій ці напрями є висловленими у завуальованій ігровій формі. Аналізуючи на основі мовного контенту творчість композитора Юрія Шевченка можна зазначити, що автор у творчості спрямований до пошуку прихованих філософських глибин казкових «світів» як знаково-звукового простору. Його твори використовують різні музичні засоби виразності, але структуровані за класичними зразками вражають наповненістю сучасними філософськими ідеями, пошуком гуманістичних постулат для вирішення проблем людства. Позитивне сприйняття Юрієм Шевченком стилістики модернізму і постмодернізму є спрямованим на розширення засобів музичної виразності для впливу на слухача, а не висловленням даної естетики.

Відстоювання композитором розуміння класицизму як естетики, що є обіпертою на реальність людського соціуму, культуру, утвердження відсутності її пов'язаності з ірреальністю і містицизмом «гармонії світу», говорить про екстраверсійну спрямованість пост класичних уподобань композитора, однак не спростовує факту присутності містичного компоненту в його творах.

Література

1. О. Афоніна. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві. Монографія. НАКККіМ. Київ, 2017. 312 с.
2. Н. Герасимова-Персидская. Музыка, Время, Пространство. ДУХ І ЛІТЕРА. Київ, 2012. 408 с.
3. О. Зинькевич. MUNDUS MUSICALE. Тексты и контексты. Избранные статьи. ТОВ. «Задруга». Київ, 2007. 616 с.
4. А. Лунина. Композитор в зеркале современности. Том II. ДУХ І ЛІТЕРА. Київ, 2015. 468 с.

5. В. Степурко. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Монографія. НАКККіМ. Київ, 2019. 159 с.

References

1. O. Afonina. (2017). Codes of culture and "double coding" in art. Monograph. NAKKKIM. Kyiv. 312 p. [in Ukrainian].
2. N. Gerasimova-Persidskaya. (2012). Music, Time, Space. SPIRIT AND LETTER. Kyiv. 408 p. [in Russian].
3. O. Zynkevych. (2007). MUNDUS MUSICALE. Texts and contexts. Selected articles. Ltd. "Friend". Kyiv. 616 p. [in Russian].
4. A. Lunina. (2015). The composer in the mirror of modernity. Volume II. SPIRIT AND LETTER. Kyiv. 468 p. [in Russian].
5. V. Stepurko. (2019). Artistic introversion in the works of modern Ukrainian composers. Monograph. NAKKKIM. Kyiv. 159 p. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023*

Цитування:

Толошніак Н. А. Фортепіанна творчість Бориса Кудрика для молоді в контексті музичної культури Галичини першої третини XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 134–138.

Toloshniak N. (2023). Borys Kudryk's Piano Compositions for Young People in the Context of Music Culture of Galicia in the First Third of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 134–138 [in Ukrainian].

Толошніак Наталія Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент, доцент кафедри

естрадно-вокального мистецтва

ЗВО «Університет Короля Данила»

<https://orcid.org/0000-0003-2317-4321>

nataliia.toloshniak@ukd.edu.ua

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА КУДРИКА ДЛЯ МОЛОДІ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити художньо-естетичні й пізнавально-дидактичні вартості фортепіанної музики Б. Кудрика для молоді в контексті творчих набутків галицької композиторської школи першої третини XX століття. **Методологія дослідження** полягає у застосованні таких методів: ретроспекції, порівняння, систематизації, аналізу, узагальнення. **Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що вперше розглядається фортепіанна спадщина Бориса Кудрика в аксіологічному ракурсі внеску його творів до регіонального педагогічного репертуару для фортепіано. **Висновки.** У публікації доводиться твердження: фортепіанна музика Бориса Кудрика позначена деякою еклектичністю, вона більше пройнята здобутками минулих епох, ніж сучасного йому мистецького світу. Незважаючи на це, художньо-естетичні та пізнавально-дидактичні вартості проаналізованих творів композитора для молоді – у їхньому ідейно-змістовому й образно-емоційному наповненні, що визначається колом жанрових ритмоінтонацій, властивих галицькому соціокультурному середовищу кінця XIX – початку XX століть і асимільованих згідно авторських уподобань. Враховуючи надбання світової музичної культури в цій галузі, переосмислюючи вказаний матеріал крізь призму національно-пісенних джерел і місцевих музичних традицій, Б. Кудрик представив твори, які тяжіють до класицистичної стилістики й частково – до неокласичної і постромантичної. Вони займають своєрідну нішу в розмаїтті галицької фортепіанної літератури, що сповідувала в першій третині XX століття засади вишколу юних музикантів, які б не лише достойно опановували гру на інструменті, а й шанували національні та загальнолюдські мистецькі цінності, виростили емоційно чутливими та інтелектуально багатими людьми.

Ключові слова: Борис Кудрик, фортепіанна творчість, твори для молоді, музична культура Галичини.

Toloshniak Nataliia, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Pop and Vocal Art, Ivano-Frankivsk King Danylo University

Borys Kudryk's Piano Compositions for Young People in the Context of Music Culture of Galicia in the First Third of the Twentieth Century

The purpose of the study is to reveal the artistic and aesthetic, cognitive and didactic values of Borys Kudryk's piano music for young people in the context of the creative achievements of the Galician compositional school of the first third of the 20th century. **The research methodology** is based on the following methods: retrospection, comparison, systematisation, analysis, and generalisation. **The scientific novelty** of the obtained results is that for the first time the piano heritage of Borys Kudryk is considered in the axiological perspective of the contribution of his works to the regional pedagogical repertoire for piano. **Conclusions.** The article proves the statement: the piano music of Borys Kudryk is marked by a certain eclecticism, it is more imbued with the achievements of past eras than the contemporary art world. Nevertheless, the artistic, aesthetic, cognitive and didactic value of the analysed works of the composer for young people lies in their ideological, semantic and figurative-emotional content, which is determined by the range of genre rhythmic intonations inherent in the Galician socio-cultural environment of the late 19th and early 20th centuries and assimilated according to the author's preferences. Taking into account the achievements of the world musical culture in this field, rethinking this material through the prism of national song sources and local musical traditions, B. Kudryk presented works that tend to classicist stylistics and partially to neoclassical and post-Romantic ones. They occupy a distinctive niche in the diversity of Galician piano literature, which in the first third of the 20th century professed the principles of

training young musicians who would not only master the instrument with dignity, but also respect national and universal artistic values, grow up to be emotionally sensitive and intellectually rich people.

Key words: Borys Kudryk, piano works, works for young people, music culture of Galicia.

Актуальність теми дослідження. Серед видатних діячів музичної культури Галичини першої третини ХХ ст. Борису Кудрику (1897–1952) належить особлива роль. Це був представник тої плеяди музикантів, які міцно стали на ґрунт музичної професійності, отримавши добротну музичну освіту, а після її шліфування за кордоном повернулись на рідну землю та заходилися зводити потужний осередок професійного українського музичного мистецтва.

Борис Кудрик – один із представників львівської композиторської школи міжвоєнного періоду. Він також був добрим піаністом, концертмейстером, педагогом. Дуже любив дітей, адже даремно написав «Дитячу симфонію», що виконувалася у Львові 1938 року. Йї цілком зрозуміле його прагнення творити репертуар для піаністів-початківців. 1930-ті роки особливо відзначилися в тому плані в Галичині. Не лише Борис Кудрик, а й Станіслав Людкевич, Зіновій Лисько, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, згодом Роман Сімович, працювали в цій сфері. Кожен із них старався поєднати світові набутки з українською музичною ментальністю, що спиралася на народну пісню, як джерело мелодизму, образності та духовно-етичну первину. Ці фортепіанні твори водночас несуть виразні відбитки індивідуального творчого мислення й письма авторів.

Аналіз досліджень і публікацій. Постать і творчість Б. Кудрика привертала увагу Василя Витвицького, Стефанії Павлишин, Любові Кияновської, Ярослава Михальчишина, Юрія Ясиновського та інших та інших. Його фортепіанну музику для дітей вивчали Тетяна Воробкевич, Оксана Фрайт, які також опублікували деякі композиції [2; 3]. Та в аксіологічному ракурсі внеску до регіонального педагогічного репертуару для фортепіано його надбання досі не досліджувалися, з чого випливає актуальність статті.

Мета дослідження полягає у виявленні художньо-естетичних і пізнавально-дидактичних вартостей фортепіанної музики Б. Кудрика для молоді в контексті творчих набутків галицької композиторської школи першої третини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Універсальність діяльності – прикмета, що

споріднювала Б. Кудрика з його колегами. Музиколог, виконавець, викладач був відомий різнобічною ерудицією, феноменальною музичною пам'яттю, великою працелюбністю, відданістю справі піднесення музичної культури краю. Та ця активність, як зауважила С. Павлишин, «поєднувалася з другим боком комплексної натури Кудрика – суб'єктивної, інтровертної, замкненої... Такі небуденні постаті колись називали диваками» [5, 62]. В. Витвицький, який приятелював із ним замолоду, так само підкреслював його дивакуватість, яка з'явилася після кількарічної відсутності контакту між ними [1, 97]. Як композитор, Кудрик відрізнявся пієтетом до класицистичної доби, звідси – строга простота форм, жанрова специфіка, чітка «графіка» тем, класичні функційно-гармонічні співвідношення. Та його фортепіанна музика значно поступається перед хоровою. С. Павлишин, згадуючи його 9 варіацій на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», зазначила: «Це концертний твір із вмілим використанням варіаційної техніки і фортепіанної фактури. Проте, ці варіації не можна назвати симфонічними; основну увагу звернено у них на віртуозність. Тема повторюється в кінці і фінал є найбільш блискучий з усього твору, але замість єдиної лінії наростання є тільки контрасти характеру (наприклад, мажорна тональність, повільний темп), фактури (з імітацією включно), жанру (вальс). Віддаленість від теми буває великою, що є характерним для романтичних варіацій» [5, 64-65]. У цій ділянці пошук нових засобів виразу композитором майже не провадився, що доводиться більшістю його творів.

Мініатюра «Малий скрипач» виявляє риси гуморески. Її властиві тричастинна форма, пропорційна квадратність побудов, прозорість фактури. З іншого боку, помітні елементи театралізованого звуконаслідування процесу опанування скрипкової гри, що проглядають передусім у короткому вступі на перегуках «порожніх квінт», які наче відтворюють налаштування інструменту, в паузах, у настирливих повторах фраз і речень. Орієнтація на танцювальний жанр (польку) в першій частині помітна в заокруглених мелодіях, стакатній артикуляції. Іншу тему грайливого характеру змінює нова, початковий мотив якої нагадує гуцульський «Аркан».

Чергова поява вступних квінт розділює середню частину з третьою, побудованою на повторах першої теми. Та останнє повторення несподівано обривається, а після паузи знову з'являються квінтови «налаштування», що поступово затихають до піано. Раптове гучне форте в кінцевих тактах можна тлумачити як відмову дитини грати далі й завершення уроку. Подібний жартівливий задум утілює С. Людкевич у своїй фортепіанній п'єсі «3 лекцій фортепіано».

«На староґалицьку ноту» – адаптація вокального жанру староґалицького елегії для дитячого фортепіанного репертуару. З цією метою Кудрик застосував чотириголосий виклад за зразком стилю «чоловічих квартетів» австро-німецької традиції (Liedertafel), що були перейняті галицькими українцями й широко розповсюдилися в побуті та композиторській творчості від середини XIX століття. Останнє проведення пісенної теми являє собою фактурну варіацію, де її контури лише вгадуються у плетиві фігурацій правої руки, що підтримуються гармонічною основою басів. Подібне фактурне оформлення вживали С. Людкевич у «Старій пісні», Н. Нижанківський у «Староукраїнській пісні» з «Фортепіанних творів для молоді» (1935).

«Там, де Чорногора» співпадає зі заголовком однієї з найвідоміших піснє-елегії, на основі якої С. Людкевич написав масштабний віртуозний твір (1917). У своїй мініатюрі Кудрик, як і в попередній п'єсі, спирався на хорову манеру. Проте тут вона має іншу фактуру, а саме, триголосся у правій руці та самостійний басовий голос у лівій. Коротка мажорна середина дещо відтіняє задумливу сумовитість крайніх частин, надаючи певного просвітлення до загального образного колориту.

Дещо складнішою за фактурою є «Пісня без слів», заголовок якої спрямовує на романтичну епоху та відповідне світовідчуття. Такі твори під впливом Фелікса Мендельсона писали М. Лисенко, Д. Січинський. Кудрик не вніс видимих новацій до еволюції цього жанру на новому історичному етапі. Навіть можна констатувати запозичення мелодичних мотивів із Лисенкової «Пісні без слів» фа мажор. У розвитку цих мотивів обмежився типовими для романтичного арсеналу прийомами поліметрії (середня частина), тональних зіставлень і гармонічних відхилень, а також запровадженням секвенцій та імітаційних краплень.

Натомість «Сумна згадка», присвячена конкретній особі¹, є прикладом

індивідуального втілення тематики втрати людини, як виливу скорботи через синтез мелодизму та розповідності. Композитор, хоча й вдався до старовинної репризної форми (Da capo al fine), застосував деякі неординарні засоби драматизації вислову. Зокрема, це тривалі тремоло басів, перенесення теми в терцевому викладі до нижчого регістру (з ремаркою щодо тембру звучання «наче фаготи»), загострений пунктирний ритм. У цьому відлунюють, як похоронна маршовість, так і похмура семантика сарабанди. З гармонічного боку вжито сміливіші ладотональні суміщення епізодів. Тобто, поєднано бароківі й сучасні композитору елементи музичної мови, що відображається в оркестровому трактуванні фортепіано. Подібний контраст хоральності та елегійної насипності у відповідних темах крайніх частин і середини використав С. Людкевич у «Жалібному марші»², та твір Б. Кудрика більше драматичний і репрезентативний. У ньому відчутний вплив його музики для оркестрів, переважно духових.

Із цього приводу С. Павлишин вказала на свідоме прагнення композитора, вслід за Денисом Січинським, творити популярний репертуар для єдиних існуючих тоді в Галичині оркестрів, переважно духових, у тому числі впроваджуючи до нього народну пісню [5, 62]. При цьому підкреслила, «що простота їх навмисна і необхідна для можливості виконання» [5, 63]. Такі марші, авторами яких були, крім Січинського й Кудрика, С. Людкевич і В. Барвінський, слугували поширенню музичної культури серед різних верств населення, піднесенню рівня аматорського виконання.

До «просвітнянського» русла вписується фортепіанний Марш (подекуди фігурує як «Марш УНДО³»). Це бадьорий твір тричастинної форми, в ритмах і мотивах якого помітні впливи оперних маршів західноєвропейських композиторів.

В іншому плані, а саме, концертному, сприймається створене Кудриком «Мале капричіо» (1922), яке він присвятив пані Орісі Луцькій. Взорування на фантазійно-скерцозний жанр, закорінений у добу бароко, проявилось у вільній формі твору, швидкому темпі, вигадливому інтонаційному контурі провідної теми, де суміщено різні види артикуляції. Зокрема, прикметною тематичною рисою є низхідний рух хроматизмами на стакато. Поруч із тим автор вжив розмаїті способи розгортання теми та її супроводу, включаючи поліфонічні. Серед елементів, що посилюють жанрову

семантику, слід назвати паузи, в тому числі, тривалістю у два такти (з авторською ремаркою необхідності точного відрахунку). Поступове розширення діапазону регістрів фортепіано, фактурне насичення та наростання гучності до кінця твору вказують на складніший технічний рівень музичного тексту й на потребу достатнього піаністичного оснащення виконавця. Додатковим образним чинником виступають ладотональні й темброві барви: тема з'являється кожного разу в новій тональності, інколи без переходу, переміщується й регістрово – від басів до верхніх октав, де, зокрема, за авторським побажанням, має звучати як флейта. Тож «Мале капричіо» є свідченням авторської інтенції розширити навчально-концертний репертуар композицією ефектною і водночас піаністично зручною. Аналізуючи один із зразків ансамблевого репертуару Б. Кудрика в чотири руки Гавот «Спогад зі Станиславова», О. Фрайт зазначила про схильність автора до стилізації класицистичної манери письма, замилювання бароково-класицистичними формами» [7, 55].

Ще одну грань «інакшості» Кудрика-композитора показують два Вальси – ля мажор і ля мінор. Тут він торкається традиційної танцювальної площини в постромантичному ореолі. Більше витончений і тендітний перший із них (*teneramente*), хоча в процесі розвитку його тематизм набуває навіть рішучих ознак (*risoluto*), після фаз задумливої лірики та блискучих пасажних оздоблень, перед тим – фактурних модифікацій з прихованим другим голосом (партія правої руки) і явним контрапунктом (ліва рука). Загалом це вдалий взірць відтворення настроєво-вишуканої образної палітри, притаманної цьому танцю та започаткованої в українській фортепіанній музиці М. Лисенком і М. Колачевським. Подекуди у творі Кудрика можна почути наслідування мотивів «Вальсу» Н. Нижанківського. Звідси, можливо, випливають і окремі гармонічні новації та витонченіші, ніж зазвичай, тональні переливи.

Другий Вальс – дуже швидкий (*Allegro vivace*) і прозоріший фактурно. Середина в однойменному мажорі вносить і образно-емоційний контраст. Вона містить елемент святковості, тоді як крайні частини більше камерні. Кода *Piu lento* позначена грою мажоромінору, й назагал ладогармонічний план твору не виглядає банальним. Якщо Вальс ля мажор можна вважати концертним, то ля мінорний тяжіє до салонно-домашнього музикування, завдяки чому примикає до стилістики бідермаєру, досить характерної для автора. За

інформацією віолончеліста Ореста Березовського, з яким Кудрик інколи концертував, Вальс *a-moll* був написаний 1934 року» [4, 222].

Висновки. Фортепіанна музика Кудрика позначена деякою еклектичністю, вона більше пройнята здобутками минулих епох, ніж сучасного йому мистецького світу. Незважаючи на це, художньо-естетичні та пізнавально-дидактичні вартості проаналізованих творів Б. Кудрика для молоді – у їхньому ідейно-змістовому й образно-емоційному наповненні, що визначається колом жанрових ритмоінтонацій, властивих галицькому соціокультурному середовищу кінця XIX – початку XX століть і асимільованих згідно авторських уподобань. Це інтонаційні знаки вальсу, маршу, пісні (старогалицької елегії). Разом з тим композитор вдався до барокових і романтичних моделей загальноєвропейських інструментальних жанрів «пісні без слів» і «капричіо», а також до фортепіанного втілення театралізованої сценки за допомогою звукообразальних прийомів («Малий скрипач»). Враховуючи надбання світової музичної культури в цій галузі, переосмислюючи вказаний матеріал крізь призму національно-пісенних джерел і місцевих музичних традицій, Б. Кудрик представив твори, які тяжіють до класицистичної стилістики й частково – до неокласичної і постромантичної. Вони займають своєрідну нішу в розмаїтті галицької фортепіанної літератури, що сповідувала в першій третині XX століття засади вишколу юних музикантів, які б не лише достойно опановували гру на інструменті, а й шанували національні та загальнолюдські мистецькі цінності, виростили емоційно чутливими та інтелектуально багатими людьми.

Примітки

¹ Згідно відомостей Т. Воробкевич, твір, який був написаний 1933 року, мав присвяту «пам'яті Многозаслуженого мужа о. Олександра Стефановича». Священик і громадсько-політичний діяч був одним із засновників львівської газети «Діло», фундатором і членом багатьох національно-суспільних осередків: Українського педагогічного товариства «Рідна школа», товариства «Народна Рада», Української національно-демократичної партії, товариства «Просвіта» [2, 8].

² із видання: Станіслав Людкевич «Фортепіанні п'єси для молоді» (Тернопіль : Астон, 1998).

³ Українське національно-демократичне об'єднання – політична партія в тогочасній Галичині.

Література

1. Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. За океаном: збірник статей / Ред-упор. Ю. Ясиновський. Львів, 1996. С. 95-99.
2. Воробкевич Т. Передмова. Б. Кудрик. Твори для фортепіано. Львів, 2005. С. 3-8.
3. Ковальська-Фрайт О. Фортепіанні твори Бориса Кудрика для дітей. Кудрик Борис. Фортепіанні твори для дітей. Педагогічний репертуар з курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)». Дрогобич, 2008. 45 с.
4. Михальчин Я. Композитор Борис Кудрик. З музикою крізь життя. Львів : Каменярь, 1992. С.220-223.
5. Павлишин С. З неопублікованого: збірка статей / відп. ред. В. Сивохіп. Львів : Світ, 2010. 134 с.
6. Толошник Н. Концертно-виконавська діяльність провідних піаністів Галичини першої половини XX століття в музично-критичній оцінці Бориса Кудрика. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24-25. С.178-183.
7. Фрайт О. Жанрово-стилістичні прикмети гавоту «Спогад зі Станіславова» Бориса Кудрика в чотири руки. Камерний простір Львівщини: постаті та факти: тези всеукр. Науково-практичної конференції 25 квітня 2018 р. Львів, 2018. С. 55.

References

1. Vytvytskyi, V. (1996). Life path of Boris Kudryk. *Za okeanom: zbirnyk statei*, Lviv [in Ukrainian].
2. Vorobkevych, T. (2005). Foreword. B. Kudryk. *Tvory dlia fortepiano*, Lviv [in Ukrainian].
3. Kovalska-Frait, O.(2008). Piano works of Boris Kudryk for children. *Kudryk Borys. Fortepianni tvory dlia ditei. Pedahohichniy repertuar z kursu «Osnovnyi muzychnyi instrument (fortepiano)»*, Drohobych, [in Ukrainian].
4. Mykhalchysyn, Ya. (1992). Composer Borys Kudryk. With music through life. (pp.220-223) *Lviv : Kameniar* [in Ukrainian].
5. Pavlyshyn, S. (2010). From the unpublished: a collection of articles. *Lviv : Svit*, [in Ukrainian].
6. Toloshniak, N. (2012) Concert performance activity of the leading pianists of Galicia in the first half of the 20th century in the music-critical assessment of Boris Kudryk. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*. (Vols 24-25), (pp.178-183). *Ivano-Frankivsk* [in Ukrainian].
7. Frait, O. (2018) Genre and stylistic features of the gavotte “Memories of Stanislavov” by Borys Kudrik in four hands. *Kamernyi prostir Lvivshchyny: postati ta fakty: tezy vseukr. Naukovo-praktychnoi konferentsii 25 kvitnia*. (pp.55). *Lviv* [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2023
Отримано після доопрацювання 22.05.2023
Прийнято до друку 29.05.2023*

УДК 784.3

Цитування:

Сачок В. І. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 139–144.

Sachok V. (2023). Vocal Training of Foreign Students: Artistic and Pedagogical Approaches and Practices. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 139–144 [in Ukrainian].

Сачок Віктор Іванович,
викладач кафедри камерного співу
Національної музичної академії
імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-8886-0133>
viktorsachok38@gmail.com

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ: МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ ТА ПРАКТИКИ

Мета статті. На основі аналізу різноманітних педагогічних методик довести особливий підхід у вокальній підготовці іноземних студентів, зокрема китайських. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні проблеми підготовки іноземних студентів із КНР і особливостей застосування вокально-педагогічних методів, необхідних для досягнення даної мети. **Методологія дослідження** спирається на застосування системно-історичного та порівняльного методів, за допомогою яких проаналізовано традиції розвитку італійської та української вокальних шкіл та їх найяскравіших представників. **Висновки.** На основі аналізу різноманітних педагогічних методик вдалося довести особливий підхід у вокальній підготовці іноземних студентів, зокрема китайських. У ході дослідження було проаналізовано поняття «українська вокальна школа» в її історичному розвитку, виокремлено імена найвидатніших педагогів, які сформували цілу плеяду видатних українських співаків, якими пишається країна і які дістали широку славу поза межами України. Зокрема мова йде про таких педагогів, як Олександр Мишуга, Олена Муравйова, Валентина Антонюк. Проаналізовано різноманітні навчально-педагогічні методи, що притаманні європейській та українській вокальній школі. Зазначено основні компоненти адаптації іноземних студентів до специфіки навчання в Україні. Акцентовано увагу на вмінні виявляти зв'язки між якістю співацького звуку й технікою звукоутворення.

Ключові слова: вокальна педагогіка, вокальний метод, концентричний метод, фонетичний метод, фонопсихологічна методика, соціокультурна адаптація, вокальна орфоєпія, автентичний спів.

Sachok Viktor, Senior Lecturer, Chamber Singing Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Vocal Training of Foreign Students: Artistic and Pedagogical Approaches and Practices

The purpose of the article is to prove a special approach in the vocal training of foreign students, in particular Chinese, based on the analysis of various pedagogical methods. **The novelty of the study** lies in the comprehension of the problem of training foreign students and the peculiarities of vocal and pedagogical methods that are necessary to achieve this goal. **The research methodology** is based on the use of systematic-historical and comparative methods, which are used to analyse the traditions of the development of Italian and Ukrainian vocal schools and their most prominent representatives. **Conclusions.** Based on the analysis of various pedagogical methods, it was possible to prove a special approach in the vocal training of foreign students, in particular Chinese students. The study analysed the concept of the "Ukrainian vocal school" in its historical development, highlighted the names of the most prominent teachers who formed a whole galaxy of outstanding Ukrainian singers, of whom the country is proud and who have gained wide fame outside Ukraine. In particular, we are talking about such teachers as Oleksandr Myshuga, Olena Muravyova, and Valentyna Antoniuk. Various educational and pedagogical methods inherent in the European and Ukrainian vocal schools are analysed. The article highlights the national features that distinguish the Ukrainian school of singing. These include solo singing of Ukrainian folklore singing and the centuries-old tradition of choral singing. The following main components of adaptation of foreign students to the specifics of studying in Ukraine are outlined. Attention is focused on the ability to identify the relationship between the quality of singing sound and sound production technique.

Key words: vocal pedagogy, vocal method, concentric method, phonetic method, phonopsychological technique, sociocultural adaptation, vocal orthography, authentic-style performance.

Актуальність теми дослідження. Зосередження на особливостях методичних аспектів вокальної підготовки іноземних студентів в Україні є вельми актуальним, оскільки сьогодні все більше їх прагне отримати якісну музичну освіту в Україні, оскільки саме українська вокальна школа базується на кращих світових вокальних академічних традиціях, а також має власні унікальні співочі риси, пов'язані безпосередньо з особливостями національної культури. Найяскравішим підтвердженням подібної зацікавленості іноземних студентів в отриманні якісної музичної освіти в Україні є відкриття в КНР на початку 2020 року філії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, – Міжнародної академії музики імені П. І. Чайковського в КНР. Високий рівень академічної музичної освіти в Україні, який представляє столичний музичний виш, бере свій початок із 1863 року, коли було засновано навчальний комплекс майбутньої Київської консерваторії (з 1996 р. – НМАУ імені П. І. Чайковського). Починаючи з 1999 р. тут здійснюється підготовка студентів із КНР, серед яких найбільше є вокалістів. За майже чверть століття процесу вокальної підготовки іноземних студентів із КНР у НМАУ імені П. І. Чайковського вироблено мистецько-педагогічні підходи та практики, що заслуговують на вивчення. У НПУ імені М. П. Драгоманова здійснюється наукова підготовка китайських вокалістів, які успішно захищають дисертаційні дослідження з музичної педагогіки та отримують дипломи кандидатів наук. Актуальність зазначеного в нашій науковій розвідці питання підтверджується численними дослідженнями, статтями, доповідями на конференціях тощо. Автор виходить із власного досвіду викладання сольного співу іноземним студентам із КНР у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова впродовж 2002–2021 рр. та з 2021 р. – в НМАУ імені П. І. Чайковського; майстеркласів, проведених у КНР.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначеної теми, зокрема, торкалися такі дослідники: В. Антонюк, Н. Гуральник, М. Кононова, Сунь Гоцян, Лю Мянї, Мен Ян та ін. [1–12]. Доктор наук, професор, народна артистка України Валентина Антонюк, досліджуючи процес навчання студентів із КНР в НМАУ імені П. І. Чайковського, наголошує на актуальності даної проблеми, обумовленої високим світовим реноме української вокальної школи та беззаперечною зацікавленістю іноземців опануванням «манерою всесвітньо відомого солов'їного співу: українського

"бельканто"» та зазначає, що в ході вивчення ними основ української вокальної школи, відбувається міжкультурний діалог, зустріч цивілізацій двох типів: «східного (традиційного) та західного (технологічного)» [1, 72]. У дисертації Сунь Гоцян «Інтеграція національних співацьких традицій у вокальній підготовці китайських студентів інститутів мистецтв» простежено такі аспекти, як теоретико-методологічні засади українських національних співацьких традицій у вокальній підготовці китайських студентів; структурно-організаційне забезпечення інтеграційних процесів українських національних співацьких традицій у вокальній підготовці китайських студентів та здійснено порівняльний аналіз результатів експериментальної роботи інтеграції українських національних співацьких традицій у вокальній підготовці студентів Китаю [12, 3]. У контексті актуальності зазначеної теми Сунь Гоцян підкреслює: «Багатовіковий досвід українських співацьких традицій, що вже давно має міжнародну популярність, доцільно використовувати у вокальній підготовці китайських студентів інститутів мистецтв педагогічних університетів з метою їх подальшої інтеграції в освітнє середовище КНР» [12, 4]. А стосовно поняття міжкультурної інтеграції, зокрема, зазначає, що «...головним у процесі міжкультурної інтеграції вокальної підготовки майбутніх учителів музики є дотримання чітко дозованих етичних норм використання співацького досвіду і екстраполяції певних вокальних технік, принципів, методів, методик, манер виконання в китайські співацькі традиції з метою утворення нової синтетичної манери вокального виконавства, яка дозволяє виконувати твори світової вокальної культури, враховуючи особливості звуковимови китайських ієрогліфів і подачі художнього тексту» [12, 20]. Питання вокальної підготовки студентів із КНР в Україні досліджує Мен Ян, зазначаючи, що «отримання китайською молоддю освіти в Україні в галузі вокального мистецтва користується особливою популярністю, що пояснюється, по-перше, визнанням світовим товариством творчих досягнень українських музикантів, а по-друге тим, що навчання музики в іншомовній країні майбутні студенти вважають більш доступним у порівнянні з більшістю інших спеціальностей у силу того, що головний предмет засвоєння – музичне мистецтво, мова якого інтернаціональна, що має полегшувати, на думку іноземних студентів, отримання професії» [11, 71]. Цей автор також наголошує, що досить часто виникає потреба перебудови

вокальної техніки, отриманої студентом іноземцем раніше, що обумовлюється урахуванням норм виконавських традицій європейської школи та вимог до «звукоутворення, стилістики інтерпретації та сценічного втілення художньо-образного змісту творів» [11, 71]. Інша дослідниця, аспірантка кафедри теорії та методики музичної освіти НПУ імені М. П. Драгоманова Лю Мянї, зазначає, що останнім часом кроки з налагодження співробітництва між Україною та Китаєм у сфері культури значною мірою активізувалися. Відбулося засідання Підкомісії «з питань співробітництва у сфері культури, яка проходила ... у Пекіні (КНР)»; «особливо значущими нарботками стали певні пріоритети, зокрема підписання "Програми культурного співробітництва між Міністерством культури КНР і Міністерством культури України на 2018-2022 рр.", двостороннє сприяння розвитку креативних індустрій та відкриття культурних центрів» [9, 311].

Прагнення китайських студентів доєднатися до світових зразків вокального мистецтва обумовлює велику популярність отримання вищої музичної освіти в європейських вищих навчальних закладах, серед яких провідне місце займають українські музичні виші, адже «сучасне вокальне мистецтво КНР акумулювало в собі важливу якість – "всебічну спрямованість на європейські музичні орієнтири» [9, 313]. Стосовно вокальної практики мистецької освіти в Китаї, то в ній переважають театральне мистецтво і народна творчість, «які поєднані та несуть глибокий сакрально-архаїчний зміст, пов'язаний з історичними подіями та національними традиціями країни» [9, 315]. Посилаючись на думку китайського науковця Ей Юй Хуа, Лю Мянї продовжує та розвиває його тезу, що «китайські дослідники і спеціалісти в галузі теорії освіти і педагогіки звертають увагу на необхідність поєднання багатих традицій китайської народної освіти і сучасного досвіду, накопиченого в зарубіжних країнах за останні роки» [9, 313]. Таким чином, зрозумілим є прагнення китайських науковців, педагогів і музикантів не замикатися у межах власних традицій, а, поєднуючи надбання Китаю у галузі музики зі світовими вокальними традиціями, ставати зрозумілішими для загальної слухацької аудиторії, виходити на інший рівень майстерності. Як підсумовує вищеназваний дослідник Лю Мянї, «наполегливе прагнення до взаємодії, творчого діалогу двох Великих культур у "експериментальній лабораторії української музичної педагогіки", неодмінно принесе нові

розробки, які дозволять підвищити якість фахової підготовки китайських студентів у системі вищої освіти України» [9, 315].

Мета дослідження. На основі аналізу різноманітних педагогічних методик довести особливий підхід у вокальній підготовці іноземних студентів, зокрема, китайських.

Виклад основного матеріалу.

Вокальна педагогіка в Україні, як уже зазначалося, представляє найкращі європейські зразки академічної співацької традиції. Як пише авторка концепції «українська вокальна школа» Валентина Антонюк, «безвідносно до численних авторських методик навчання сольного співу, існують вироблені віками основні принципи та положення, які має виконувати кожен педагог, а саме: 1) необхідність індивідуального підходу до кожного учня; 2) єдність художнього й технічного розвитку та 3) поступовість і послідовність» [1, 13]. Науково досліджуючи методичну спадщину фундаторів української вокальної школи, професорів Олександра Мишуги та Олени Муравйової, Валентина Антонюк сформувала та викладає в НМАУ імені П. І. Чайковського цілісний навчальний комплекс фахових дисциплін вокалістам. За 30 років її науково-педагогічної роботи в мистецьких і музичних вишах України виховала численних лауреатів міжнародних конкурсів, викладачів сольного співу та науковців, в тому числі – з КНР. Описуючи значний вокально-педагогічний досвід, накопичений за останні десятиліття в НМАУ імені П. І. Чайковського у зв'язку з культурним контекстом іноземних студентів та аспірантів з КНР, В. Антонюк зазначає, що він заслуговує на систематизацію та наукове осмислення, оскільки «...у ході такої роботи склались основні принципи етнослухового сприйняття та особливого роду артикуляції, що виникають у процесі переінтонування китайськими співаками чужомовних вокальних текстів, а також способи вияву їх етнічної ідентичності на заняттях із фаху» [1, 72]. М. Кононова, досліджуючи багаторічний теоретико-практичний досвід професора В. Антонюк, виокремлює її авторську модель, яка має назву етнокультурної мовно-вокальної теорії співу а також її унікальну фонопсихологічну методику навчання співу [8, 119]. Методичними засадами сольного співу (за В. Антонюк) є: «вірне визначення типу голосу, постановка вокального дихання, вироблення однорегістрового звучання, прийомів голосоведіння, розвиток внутрішнього слуху й інтонаційної культури...» [1, 25]. Саме комплекс застосування вокальних методів – необхідний при навчанні студента. Це –

поєднання емпіричних і практичних, мовних і метамовних способів навчання співу. Вокальний педагог також повинен досконало володіти такими методами, як концентричний, фонетичний; показу й наслідування, уявного проспівування та порівняльного аналізу [1, 25]. Так, наприклад, концентричний метод є універсальним і передбачає розвиток центральної частини діапазону співацького голосу; фонетичний метод передбачає навчання співу на співвідношенні роботи артикуляційного апарату та звучанні голосу; метод показу і наслідування дуже часто застосовується в педагогічній практиці. Нерідко можна почути, як учень «зчитує» тембровий характер, манеру звукоутворення і подачу музичного матеріалу, калькуючи співацьку манеру свого педагога. Окрім позитивних моментів такого методу, які полягають у навчанні співу, що наближається до еталонного, є і певні недоліки, оскільки не розкривається у повному обсязі творчий виконавський індивідуальний потенціал конкретного студента. В. Антонюк наголошує на певній небезпеці зазначеного методу, яка полягає у несвідомому копіюванні тембру голосу педагога студентом. Краще допомогти студенту розкрити власний потенціал, наштовхуючи його на розкритті глибинної суті виконуваного твору, його характеру. На другому етапі навчання студента краще застосовувати метод пояснення. Як пише професорка В. Антонюк, «такий метод застосовується до інтелектуально розвинених вокалістів, і він істотно сприяє подоланню ними технічних складностей та виправленню недоліків, а також покращенню звучання голосу...» [1, 27]. Метод уявного проспівування або метод внутрішнього співу є основним у педагогічній практиці. В. Антонюк наголошує на важливості даного методу: «цей метод виконує роль активізації слухової уваги, направленої на сприйняття і запам'ятовування звукового еталону». Практично, його можна застосовувати наступним чином: при демонстрації концертмейстером музичного твору студент має його уявно проспівувати: беззвучною, але активною артикуляцією. Такий метод гарно розвиває внутрішній музичний слух та координацію між слухом і голосом. І ще один метод – порівняльного аналізу – спрямований на розумову і аналітичну роботу студента, котрий сам має визначати вдалі та невдалі моменти у своєму виконанні. Застосування цього методу можливе при використанні звукозапису на диктофон, відеокамеру чи будь-який інший носій. Прослуховуючи власне виконання і порівнюючи його з еталонним співом, студент

самовдосконалюється та швидко зростає як митець. Усі вищезазнані методи вокальної підготовки покликані сформувати у студента певні вокально-технічні навички, здатні забезпечити вільне використання голосового апарату задля розкриття характеру і змісту виконуваного твору.

Окрім загальних вимог до академічного вокалу, які в основному характерні для всіх європейських шкіл, важливе місце займає особливий мовний і метамовний підхід до роботи з іноземними студентами з КНР, із якими, за відсутності перекладача, існує суттєвий мовний бар'єр у міжособистісному професійному спілкуванні. Викладач стикається з багатьма складнощами, і, насамперед, це – проблема вимови, слова, артикуляції. Тому велику увагу треба приділяти вірному звучанню фонем у співі різними мовами та виразній вокальній орфопії; чіткій артикуляції голосних і приголосних. Суттєві проблеми виникають із формуванням у студентів із КНР округлого звучання голосних, оскільки манера традиційного китайського співу передбачає відкрите й пласке звучання голосу, й така фонація призводить до затисків внутрішніх м'язів гортані, носових і горлових призвуків. Тому в навчанні китайських вокалістів слід застосовувати спеціальні вправи і розспівки, покликані долати подібні особливості. Щодо національної специфіки звукоутворення, Н. Гуральник і Ямін Яо акцентують увагу на орієнтованості китайських студентів на власну народну (автентичну) манеру співу, для якої характерна «піднята гортань і пронизливе головне звучання». А також зазначають, що подібна манера є цілковито неприйнятною для виконання класичної музики [7, 157]. Ці автори також справедливо наголошують на досить складному процесі адаптації китайських студентів до системи українських мистецьких закладів, де важливу роль відіграють психологічна складова, емоційна, соціальна, культурна, кліматична та фізіологічна проблеми в ряду складових самоорганізації музичного навчального простору китайських магістрів сольного співу. Існують і певні особливості соціальної поведінки китайських студентів, і це, передусім – їхня залежність від зовнішнього керівництва (очікування допомоги від куратора і адміністрації) та відсутність участі в дискусіях. Зазначають, що дуже важливим аспектом у вокально-виконавському умінні є здатність самостійно працювати над вокальним твором для вдосконалення техніки звукоутворення та розвитку вокально-слухового самоконтролю [7, 159].

Китайський дослідник Лоу Яньхуа розглядає проблематику особливостей підготовки китайських студентів до стилістично достовірного виконання творів іноземного походження. Стосовно питання самоідентифікації національної ментальності в музиці, способів втілення поетичного тексту у виконавській манері автор орієнтується на дослідження таких науковців, як В. Антонюк, Є. Корнієнко, О. Ребрової та китайських фахівців – Бай Є, Чень Жуньсуань, У Хунюань [10, 128]. До властивостей національного стилю в галузі вокального мистецтва цей автор відносить поєднання музично-інтонаційного та поетико-вербального компоненту, «які в своїй діалектичній єдності становлять сутність його художньо-образного змісту й смислу» [10, 130]. І далі зазначає, що взаємодія поезії та музики найбільш значуща саме для виконання творів камерного характеру, «в яких. в силу значущості кожного сегменту музичної структури <...> вимагається особливо деталізований підхід до їх інтонаційно-сміслової інтерпретації» [10, 130]. Лоу Яньхуа також зазначає, що засвоєння іномовного тексту допомагає співаку знайти вірний спосіб інтонування і фразування, інтерпретації композиторського задуму і втіленні його у власному виконанні. З питання інтерпретації іномовних творів різних стилів і напрямків Лоу Яньхуа спирається на дослідження таких науковців, як В. Антонюк, О. Корнілової, Г. Хуторської.

Важливим етапом у навчанні іноземних студентів є також питання соціокультурної адаптації, яке включає у себе «оволодіння всім культурним багатством суспільства і застосуванням відповідних знань у незвичних, нестандартних для іноземних студентів ситуаціях» [11, 72]. Розділяючи поняття соціокультурної адаптації іноземців, дослідник Мен Ян наголошує на соціальній складовій питання, пов'язаній з мораллю, спілкуванням, манерою поведінки, релігією тощо, а також на культуротвірчій складовій, що вимагає від іноземних студентів активного включення у мистецьке середовище, «усвідомлення музичних, вокально-виконавських та вокально-педагогічних норм і традицій, які панують у країні, особливостей художнього менталітету викладачів та студентства» [11, 72]. Також автор звертає увагу на питання адаптації на анатомічному рівні, що передбачає пристосування м'язів виконавця до європейської манери співу. Це досягається підготовчими вправами на дихання, розспівуванням, вокалізами. «У китайських студентів виникає чимало проблем, пов'язаних з тим, що для китайської мови, а також народної

манери співу характерні велика кількість гортанних звуків, фонем, які вимовляються з далеким положенням язика у гортані, з при диханням, що ускладнює формування близького вокального звука й оволодіння навичками співу у високій вокальній позиції» [11, 73]. Не менш важливий психофізіологічний аспект підготовки іноземних здобувачів вищої вокальної освіти, оскільки студент відчуває вихід із зони комфорту і перебуває у стані емоційного і психологічного напруження, тривоги. Адже по-іншому переосмислюється система звукоутворення, саме навчання відбувається незнайомою мовою, зрушуються певні стереотипи. Тому важливо створити на заняттях атмосферу доброзичливості, креативного психологічного клімату, «створення ситуації успіху, досягнення студентами співочо-гедоністичного задоволення, використання високого емоційно-позитивного потенціалу освітнього процесу, залучення майбутніх фахівців до тренінгів на самонавіювання, самопідтримку тощо» [11, 73].

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні проблеми підготовки іноземних студентів із КНР і особливостей застосування вокально-педагогічних методів, необхідних для досягнення даної мети.

Висновки. На основі аналізу різноманітних педагогічних методик вдалося довести особливий підхід у вокальній підготовці іноземних студентів, зокрема китайських. У ході дослідження було проаналізовано поняття «українська вокальна педагогіка» в її історичному розвитку, виокремлено імена найвидатніших педагогів, які сформували цілу плеяду видатних українських співаків, якими пишається країна і які дістали широку славу поза межами України. Проаналізовано різноманітні навчально-педагогічні методи, притаманні європейській та українській вокальній школі. Акцентовано увагу на вмінні виявляти зв'язки між якістю співацького звуку й технікою звукоутворення. Виокремлено національні риси, які вирізняють саме українську школу сольного академічного співу, закоріненого у фольклорну традицію. Зазначено основні компоненти адаптації іноземних студентів-вокалістів до специфіки навчання в Україні.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник (з грифом МОН України) / НМАУ ім. П. І. Чайковського. 3-тє вид. К. : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
2. Антонюк В. Г. Етнокультурний діалог у контексті навчання вокалістів із КНР у НМАУ імені П. І. Чайковського. Тези Другої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа.

Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». 16.07.2020. НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2018. С. 6–8.

3. Антонюк В. Г. Навчання іноземців сольного співу як діалог культур. Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 36. С. 283–290.

4. Боженський А.В., Душний А.І. Наукові пріоритети вокального мистецтва ХХІ століття в контексті української академічної школи // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2017. № 2 (307). Ч.1, С. 17–25.

5. Гринь Л. О. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. Вісник Запорізького національного університету. 2012. № 1 (17). С. 45–49.

6. Гринь Л. О. Методичні основи та загально-педагогічні принципи вокального мистецтва. Вісник Запорізького національного університету. 2010, № 2 (13). С. 52–56.

7. Гуральник Н. П., Ямін Яо. Особливості самоорганізації музичного навчального простору китайських магістрів у педагогічних університетах України. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія : Педагогічні науки. 2018. Вип. 151 (2). С. 156–160.

8. Кононова М. В. Теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи у працях Валентини Антонюк. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 4 (45). С. 113–130.

9. Лю Мянні. Особливості музичного навчання студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів Китаю. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. 2017. № 4 (59). С. 311–317.

10. Лоу Яньхуа. Підготовка іноземних магістрантів до аутентично-стильового виконання вокальних творів інокультурного походження. Наукові записки НДУ імені М. В. Гоголя, Психолого-педагогічні науки. 2018. № 1. С. 127–132.

11. Мен Ян. Структура і методи підготовки іноземних студентів до вокально-професійної діяльності. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2018. № 3 (122). С. 71–75.

12. Сунь Гоцян. Інтеграція національних співацьких традицій у вокальній підготовці китайських студентів інститутів мистецтв: дис. ... канд. пед. наук / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 240 с.

References

1. Antonyuk V. G. (2017). Vocal pedagogy (solo singing): a textbook (with the seal of the Ministry of Education and Culture of Ukraine) / NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 3rd edition. Kyiv : Publisher Byhun V. Yu. 218 p. [in Ukrainian].

2. Antonyuk V. G. (2018). Ethno-cultural dialogue in the context of the training of vocalists from

the People's Republic of China at P.I. Tchaikovsky National Technical University. Abstracts of the Second International Scientific and Practical Conference "Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections". Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 6–8. [in Ukrainian].

3. Antonyuk V. G. (2010). Teaching foreigners solo singing as a dialogue of cultures. Ukrainian musicology: scientific and methodological collection National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv: issue 36, 283–290 [in Ukrainian].

4. Bozhenskyi A. V., Dushnyi A. I. (2017). Scientific priorities of vocal art of the XXI st century in the context of the Ukrainian academic school. Taras Shevchenko LNU Bulletin: № 2 (307), part 1 [in Ukrainian].

5. Hryn L. O. (2012). The historical aspect of the development of the Ukrainian vocal school of the 20th century. Bulletin of the Zaporizhzhya National University: № 1 (17), 45–49 [in Ukrainian].

6. Hryn L. O. (2010). Methodical foundations and general pedagogical principles of vocal art. Bulletin of the Zaporizhzhya National University. № 2 (13), 52–56 [in Ukrainian].

7. Guralnik N. P., Yamin Yao. (2018). Peculiarities of self-organisation of the musical learning space of Chinese masters in pedagogical universities of Ukraine. Bulletin No. 151, Vol. 2, Series: Pedagogical Sciences, 156–160 [in Ukrainian].

8. Kononova M. V. (2019). Theoretical and methodological concept of the vocal performance school in the works of Valentina Antonyuk. Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv: No. 4 (45), 113–130 [in Ukrainian].

9. Liu Miaoni. (2017). Peculiarities of musical education of students of arts faculties of pedagogical universities of China. Scientific Bulletin of V. O. MNU. Sukhomlynskyi. Pedagogical Sciences: № 4 (59), 311–317 [in Ukrainian].

10. Lou Yanhua. (2018). Preparation of foreign master's students for the authentic and stylish performance of vocal works of foreign cultural origin. Scientific notes of NSU named after M. Gogol, Psychological and pedagogical sciences. № 1, 127–132 [in Ukrainian].

11. Meng Yang. (2018). The structure and methods of training foreign students for vocal professional activity. Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky. Odessa: № 3 (122), 71–75 [in Ukrainian].

12. Sun Guoqiang. (2016). Integration of national singing traditions in the vocal training of Chinese students of art institutes, thesis for the degree of sciences. candidate degree ped. Nauk, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023*

УДК 784 (477)

Цитування:

Головкова М. М. Науково-теоретичні засади дослідження виконавської творчості Квітки Цісик. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 145–151.

Golovkova M. (2023). Scientific and Theoretical Basis of the Study of Performing Arts by Kvitka Cisyk. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 145–151 [in Ukrainian].

Головкова Маріанна Михайлівна,
асистент,

Київський національний університет
культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0002-9458-4750>
marianna.golovkova@gmail.com

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КВІТКИ ЦІСИК

Мета статті – прослідкувати науково-теоретичне підґрунтя дослідження виконавської творчості американської співачки українського походження Квітки Цісик. **Методологія** дослідження опирається на комплексний аналіз наукової літератури та джерел в даній тематиці, що дає можливість сформувати цілісне уявлення про стан наукової розробки проблеми виконавської творчості Квітки Цісик. **Наукова новизна** полягає у цілісному обґрунтуванні науково-теоретичних засад дослідження виконавської творчості Квітки Цісик. **Висновки.** Проаналізувавши науково-теоретичні засади дослідження, можемо констатувати брак наукових розвідок мистецтвознавчого характеру виконавської творчості Квітки Цісик, її особливої ролі в українській музичній культурі. Встановлено, що наукові публікації в даній проблематиці є недостатніми, відтак, лише поодинокі публікації дослідників висвітлюють окремі аспекти її біографії, описово розглядають репертуарну спрямованість співачки, інколи торкаючись проблем стильової та жанрової палітри вокальних творів, архітектоники та специфіки їх виконання. Джерельна база дослідження представлена достатнім матеріалом для наукового аналізу творчої постаті Квітки Цісик. Репрезентація української пісні в процесі виконавської творчості співачки постає як спосіб національної самоідентифікації, збереження та популяризації національного мистецтва в іноетнічному середовищі. Все це актуалізує потребу у ґрунтовному дослідженні виконавської творчості видатної американської співачки українського походження Квітки Цісик в розвитку вітчизняної музичної культури і мистецтва.

Ключові слова: Квітка Цісик, вокальне виконавство, національне мистецтво, творчість, українська пісня.

Golovkova Marianna, Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts

Scientific and Theoretical Basis of the Study of Performing Arts by Kvitka Cisyk

The purpose of the article is to trace the scientific and theoretical basis of the study of the performing arts of the American singer of Ukrainian origin Kvitka Cisyk. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of scientific literature and sources in this topic, which helps to form a holistic view of the state of scientific development of the problem of Kvitka Cisyk's performing art. **The scientific novelty** lies in the holistic substantiation of the scientific and theoretical foundations of the study of Kvitka Cisyk's performing art. **Conclusions.** Having analysed the scientific and theoretical foundations of the study, the author can state the lack of scientific research on the artistic nature of Kvitka Cisyk's performing work and her special role in Ukrainian musical culture. It has been established that scientific publications in this area are insufficient, therefore, only a few publications by researchers cover certain aspects of her biography, descriptively consider the singer's repertoire focus, sometimes touching upon the problems of the stylistic and genre palette of vocal works, architectonics and specifics of their performance. The source base of the study provides sufficient material for a scientific analysis of the creative figure of Kvitka Cisyk. The representation of Ukrainian song in the process of the singer's performance appears as a way of national self-identification, preservation, and popularisation of national art in a non-ethnic environment. All this actualises the need for a thorough study of the performing creativity of the outstanding American singer of Ukrainian origin Kvitka Cisyk, in the development of national musical culture and art.

Key words: Kvitka Cisyk, vocal performance, national art, creativity, Ukrainian song.

Актуальність теми дослідження. Видатна американська співачка українського походження Квітка Цісик (1953-1998) своєю діяльністю й творчим доробком здійснила вагомий внесок в розвиток національної культури і тим самим долучилася до прославлення нашої української нації. Її талант – це унікальний голос, майстерність вокального виконання, виражена музичальність, а також індивідуальна харизма, що створює великий художній вплив на слухача. Будучи найбільш оплачуваною студійною співачкою в Америці, вся її виконавська творчість була пронизана шаною і любов'ю до далекої Батьківщини. Українська пісня у її індивідуальному, неповторному стилі виконання сприймалась як нове мистецтво. Виконавська діяльність Квітки Цісик мала, і досі має значний вплив на мистецький доробок вітчизняних представників пісенного мистецтва, і на українську музичну культуру загалом.

Дослідження виконавської творчості Квітки Цісик вимагає звернення до пріоритетних напрямів в науковому дискурсі. В даному аспекті виникає потреба у охопленні кола питань вокального мистецтва, виконавства, інтерпретації, жанрово-стильової специфіки, репрезентації української пісні у виконавській практиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам вокально-виконавського мистецтва присвячена велика кількість досліджень у сфері вітчизняного мистецтвознавства та культурології. Аспектам вокально-виконавської творчості присвячено дослідження Н. Гребенюк [2]. У працях Н. Жайворонок [5] осмислено музичне виконавство як феномен музичної культури. Питання музичного виконавства в період постмодерну піднімає у своїх дослідженнях І. Чернова [21].

Т. Самая [13] досліджує вокальне мистецтво естради в контексті культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, тоді як О. Уманець [15] музичну культуру другої половини ХХ століття розглядає як складний і неоднозначний період у багатовіковій історії української музичної культури, не опанований вітчизняними культурологами та мистецтвознавцями з вичерпною повнотою.

Стильові поєднання українського народного мелосу з естрадними формами в музичній культурі визначено в роботі А. Фурдичка [18]. Характерні риси фольклору, що впливають на сучасну українську естрадну музику окреслено в дисертаційному

дослідженні В. Тормахової [14] крізь призму синтезу і взаємопроникнення естради та фольклору.

Осмилення виконавської творчості, репрезентації української пісні у виконавській практиці Квітки Цісик, зумовило звернення до накопичених наукових розвідок В. Деньковича [3], що окреслює мистецько-духовний потенціал культури української діаспори, розглядаючи її роль у збереженні сутнісних етнічних констант; Г. Карась [6], яка здійснила системне дослідження музичної культури української західної діаспори як соціокультурного феномену ХХ століття, в контексті історичних хвиль еміграції виявила періодизацію становлення та розвитку української музичної культури західної діаспори; Н. Федорняк [17], що розглядає синтез фольклору і естрадної музики у звукозаписах українців Північної Америки; В. Чайки [20], яка в історичній діахронії дослідила музичну культуру Північної Америки другої половини ХХ – початку ХХІ століття; О. Чигера [22], який розглянув провідні постаті вокального мистецтва української діаспори ХХ століття. Однак, поза їх увагою залишаються не висвітленими аспекти виконавської творчості представниці української діаспори Квітки Цісик, її пісенної спадщини в контексті розвитку вітчизняного мистецтва.

Опрацювавши наукову літературу, було виявлено обмаль фахових праць, що присвячені мистецтвознавчому дослідженню вокально-виконавської творчості Квітки Цісик, системному аналізу її репертуарної спрямованості в контексті національної пісенної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Перш за все зазначимо, що з періодом проголошення незалежності України проблематика музичної культури української діаспори почала активно висвітлюватися у вітчизняному науковому дискурсі, оскільки до цього часу доступ до зарубіжних матеріалів чи архівів був недосяжним. Розглянемо ж детальніше праці як науковців, так і культурних діячів, в тому числі й публіцистичні видання, увага яких зосереджена на творчій постаті Квітки Цісик.

Так, у книзі І. Коляди, Ю. Коляди, П. Юрчишина «Квітка Цісик» 2019 року висвітлено відомості про життєвий шлях співачки, представлено біографічні дані про батька Володимира Цісика, матері Іванни Лев (Нагірна-Кандяк), сестри Марії, описано інформацію про емігрантське життя співачки. Проте спостерігаємо недостатнє висвітлення

аспектів виконавської діяльності Квітки Цісик [7].

Р. Горак у книзі «Журавлі відлетіли... Есеї про Квітку Цісик» 2020 року простежено життєвий та творчий шлях представників «династії» співачки, починаючи з XIX століття. Тут вживаємо поняття «династія», оскільки спостерігаємо цілісну картину духовного зв'язку багатьох поколінь однієї родини, яке формує родове підсвідоме, акумулюється та утворюється у наступних поколіннях. Завдяки цим матеріалам, автор пропонує «зазирнути у світ, який сформував Квітку Цісик і зробив тією чарівною людиною, якою вона була» [1].

Творчості Квітки Цісик присвятила свої наукові розвідки І. Полякова [11]. В праці «Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українсько-американському вимірі» 2021 року осмислено актуальність творчості Квітки Цісик для розвитку сучасної пісенної естради, визначено значення професійних записів і аранжувань музичних творів, які можна рідко зустріти навіть сьогодні. Відтак, не достатньо проаналізовано жанрово-стилістичний аспект пісенного доробку. В іншій статті І. Полякової «Співак-виконавець як співавтор в процесі презентації пісенного фольклору та стилізованих авторських композицій» 2020 року є спроба визначити роль виконавця у презентації фольклорних або стилізованих авторських солоспівів на прикладі українських пісень у виконанні Квітки Цісик. Автор розглядає симбіоз автентичної манери співу із технічними прийомами, властивими естрадному виконанню як чинник популярності співачки-співавтора народної пісні, її репрезентації в музичному медіа-просторі [10].

О. Чигер у статті «Українські співаки в контексті хвиль української еміграції XX століття» 2022 року розглядає вокальне мистецтво українців за кордоном, яке було представлено українськими регіональними та зарубіжними вокальними школами в різні історичні періоди. Автор зауважує, що кожному історичному періоду розвитку вокального мистецтва українців за кордоном притаманні певні соціокультурні обставини в країнах їхнього проживання та діяльності. В статті акцентовано увагу на соціокультурному середовищі, у якому розгорталась і формувалась як художня, так і громадянська позиція українських співаків, їхня національна ідентичність, окреслено питання інтеграції в іншу культуру [23].

Цікавою є наукова розвідка О. Чигер, в якій досліджено художньо-творчу діяльність провідних постатей вокального мистецтва діаспори за критеріями акмеології, тобто в період їх найвищої зрілості, саморозвитку, самореалізації. Проте, в цій науковій розвідці не згадується про Квітку Цісик, творчість якої можна було б проаналізувати на сімома критеріями «акме» [22].

На основі творчого доробку виконавців, які реалізували в пісенних жанрах свою індивідуальність, національний характер, менталітет, темперамент О. Фабрика-Процька зауважує, що у вокальній практиці митців спостерігається специфіка синтезування українського народнопісенного виконавства зі сферою рок, поп, джаз тощо. Також авторка приділяє увагу аспектам лемківського пісенного фольклору у виконавській творчості Квітки Цісик [16].

Ряд наукових статей поверхнево розглядають творчість співачки. Так, наприклад, І. Мельниченко та Д. Виноградча досліджуючи медіапрактики у сучасному музичному виконавстві, окрему увагу приділяють сольному проекту співачки Оксани Мухи до 65-річчя Квітки Цісик «KVITKA: Два кольори», що відбувся у Національному театрі ім. Марії Заньковецької у Львові у 2018 році. На цьому заході Народна артистка України Ніна Матвієнко та Оксана Муха, синтезуючи аудіозапис Квітки з живим сольним виконанням, створили надзвичайне сценічне дійство, віддавши данину унікальному голосу визначної співаки Квітки Цісик, а також наблизили визначний пісенний спадок американської артистки українського походження, який довгий час був під заборонаю [9]. Р. Кундис, Н. Кіптілова., С. Домазар у колективній статті проаналізували вплив творчості Квітки Цісик на формування української свідомості шляхом використання її пісенних здобутків у вітчизняному хореографічному мистецтві. З'ясовано, що використання неповторних ліричних українських пісень Квітки Цісик у сучасних танцювальних постановках набуває актуальності в контексті збереження національної ідентичності [8]. Проте, тут відсутній мистецтвознавчий аналіз виконавської творчості співачки.

Р. Шаповалова досліджує інтерпретаційну версію пісень Квітки Цісик. В пісні «Я піду в далекі гори» відмічається творча самостійність відносно свого першоджерела – авторського виконання власної пісні Володимиром Івасюком [25]. А в пісні «Верше»

Квітки Цісик Р. Шаповалова зазначає виняткове місце творчого доробку співачки в становленні ретро-стилю в контексті історії вокального виконавства України початку ХХІ століття [24].

В свою чергу, Ю. Радкевич на прикладі аналізу пісні «Чуєш, брате мій...» розглянуто індивідуальний виконавський стиль Квітки Цісик. В результаті дослідження автор дійшов висновків, що творчість митців української діаспори, в тому числі й Квітки Цісик, є складовою розвитку українського національної музичної традиції, і нового напрямку в науці – музичного діаспорознавства [12].

Також вирізняє виконання українських пісень співачки серед інших співаків діаспори Т. Копаниця [26]. В її статті увага акцентована на тому, що не багато українських співаків, ансамблів можуть грати українську музику так, як вона задумана, чи співати українські пісні так, як вони написані. На думку Т. Копаниці надмірна оркестрована продукція чи модернізація української пісні рок-ритмами позбавляє її тієї ідентичної краси. Музичний альбом Кітки Цісик «Songs of Ukraine» автор виділяє серед інших, вважає його простим, але водночас унікальним пісенним витвором українського вокального мистецтва, оскільки в ньому немає химерних упаковок чи обкладинок, немає надто потужного фонового супроводу, а голос співачки бездоганий, сповнений життя та експресії. Проте в статті не здійснений детальний музичний аналіз всіх музичних творів альбому, що є важливим для осмислення ролі пісенного доробку співачки для розвитку вітчизняного вокального мистецтва.

Джерельна база дослідження представлена достатнім матеріалом для наукового аналізу виконавської творчості Квітки Цісик. В першу чергу це аудіозаписи співачки, зокрема, «Ivanku» (1969-1970), студійні записи різножанрових англomовних музичних композицій ««You Light Up My Life» (1977); «A Woman In Love / Come To Me», «The One and Only», «When You've got what it takes» (1978); «Circle of two», «You are Winning the world over» (1980); музичні альбоми українських пісень «Songs of Ukraine» («Пісні з України» 1980 року) та «Two colors» («Два кольори» 1989 року). Саме ця джерельна база музичного доробку яскраво презентують пісенну спадщину співачки, дає можливість дослідити індивідуальну інтерпретацію, насиченість жанрової стилістики у виконанні творів, а також професіоналізм у аранжуванні і записі.

Велику цінність складають публікації періодичних видань української діаспори, зокрема газета «Свобода» (1963-1969 роки) про концертні програми за участі співачки, культурно-мистецькі заходи, до яких залучалася Квітка з самого дитинства, «Український щотижневик» (1971 року) про творчі здобутки співачки. На жаль, більшість цих виступів не мали записів, або, якщо й були, то на даний момент вони втрачені. Збережені публіцистичні джерела дають можливість дослідити естетичні, життєві принципи співачки, специфіку формування художнього смаку, а також сімейні традиції, творчу атмосферу родинної спільноти, адже приналежність до галицької родини з музичним напрямом у визначній мірі визначало творчу самореалізацію у майбутньому.

Важливим для дослідження є записи інтерв'ю співачки, які в Америці в 1991 році взяв український музикант Кирило Стеценко [4], а згодом, в 1992 році – директор Національного оркестру України Олександр Горностай [19]. В обох інтерв'ю подаються нові і цікаві факти з життя Квітки прямою мовою з незначними скороченнями: про життя в Америці, про враження від поїздки у 1983 році в Україну, про особливості роботи над україномовними платівками, про родину та сімейне оточення, про музичні уподобання, і про розчарування щодо неможливості побувати на фестивалі «Червона рута» 1989 року. Ці інтерв'ю пронизані глибокою шаною до українського народу, а наполегливу роботу над українськими альбомами можна охарактеризувати словами співачки з інтерв'ю: «Я є в Америці, але українка. Всі ми шукаємо, що би ми могли зробити, якби могли зробити. Я мала власне ту ідею, що можу спробувати українську пісню післати в світ...Але я хотіла на найвищому рівні. То є мій факс» [19].

Варто відзначити, що творча особистість Квітки Цісик постає в центрі уваги вітчизняних художньо-публіцистичних нарисів, серед яких можна виокремити роман О. Клименка «Коростишівський Платонов» (2010), одним з головних персонажів якого є Квітка Цісик; книгу Ю.-Ю. Долінської «Ліски – квітка України» (2010); вірш «Я – квітка» у книзі Т. Білоус «Психопатка» (2013); п'єсу-монолог у віршах Т. Череп-Пероганич «Квітка Цісик. Туга за Україною» (2016); книгу Р. Горака «Журавлі відлетіли... Есеї про Квітку Цісик та її рід» (2018); книгу І. Власенко «Квітка» (2022).

На честь видатної американської співачки українського походження Квітки Цісик названо вулицю у місті Львові, створено

меморіальний музей. Ще одна площина, де Квітку Цісик згадують, як одну із яскравих постатей української діаспори є символічним мурал у місті Івано-Франківськ по вулиці Галицькій. Там, в 2015 році родина художників-муралістів Пітчуків зобразили американську співачку українського походження Квітку Цісик героїнею муралу «Я піду в далекі гори».

Також, в пам'ять про видатку співачку у вітчизняному культурно-мистецькому просторі проводяться творчі вечори, концерти, конкурси, фестивалі, зокрема: творчий вечір в рамках українсько-американського проекту «Незабуття Квітка» (2008) в Українському домі за участі Ніни Матвієнко, Антоніни Матвієнко, Марії Стефюк, Марії Бурмаки, Олега Скрипки, віртуоза-скрипаля Сергія Охрімчука; вечір пам'яті в Національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької (2009); Міжнародний конкурс українського романсу імені Квітки Цісик у Львові в рамках українсько-американського проекту «Незабуття Квітка» (з 2011 року і по теперішній час); літературно-мистецький фестиваль імені Квітки Цісик у с. Ліски (з 2014 року по теперішній час); концертний тур «КВІТКА: Два кольори» (2018) співачки Оксани Мухи містами Західної України в рамках соціально-культурного проекту «Дякую тобі, Квітко».

Отже, джерельна база має переважно публіцистичний характер, знайомить глядача з біографічними даними Квітки Цісик, її творчими здобутками. Охоплення даної інформації сприятиме ґрунтовному дослідженню виконавської творчості та пісенної спадщини співачки як феномену у вітчизняному мистецькому просторі.

Висновки. Проаналізувавши науково-теоретичні засади дослідження, можемо констатувати брак наукових розвідок мистецтвознавчого характеру виконавської творчості Квітки Цісик, її ролі в розвитку української музичної культури. Встановлено, що наукові публікації в даній проблематиці є недостатніми, відтак, лише поодинокі публікації дослідників висвітлюють окремі аспекти її біографії, описово розглядають репертуарну спрямованість співачки, інколи торкаючись проблем стилізованої та жанрової палітри вокальних творів, архітекτονіки та специфіки їх виконання. Джерельна база дослідження представлена достатнім матеріалом для наукового аналізу творчої постаті співачки. Репрезентація української пісні в процесі виконавської творчості співачки

постає як спосіб національної самоідентифікації, збереження та популяризації національного мистецтва в іноетнічному середовищі. Тому, вбачаємо доцільність у подальшому дослідженні виконавської творчості видатної американської співачки українського походження Квітки Цісик, її пісенної спадщини, як мистецького надбання в українській музичній культурі.

Література

1. Горак Р. Журавлі відлетіли...: есеї про Квітку Цісик та її рід. Львів: Апіріорі, 2020. 400 с.
2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : дис... на здоб. наук. ступеня д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2000. 369 с.
3. Денькович В.С. Мистецько-духовний потенціал культури української діаспори. Питання культурології. Київ. КНУКіМ. 2021. № 37. С. 53–60.
4. Ексклюзивні інтерв'ю. Квітка Цісик: «Я була страшно зворушена і всюди плакала». URL: <https://web.archive.org/web/20180701150404/http://www.vezha.org/kvitka-tsisyk-ya-bula-strashno-zvorushena-i-vsyudy-plakala-eksklyuzyv/> (дата звернення: 15.03.2023).
5. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
6. Карась Г. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття : автореф. дис.. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2014. 44 с.
7. Коляда І., Коляда Ю., Юрчишин П. Квітка Цісик. Знамениті українці. Харків: Фоліо. 2019. 121 с.
8. Кундис Р. Ю., Кіптілова Н.В., Домазар С.О. Квітка Цісик: хореографічна інтерпретація творчості. Молодий вчений. 2018. № 10 (1). С. 172–176.
9. Мельниченко І., Виноградча Д. Медіапрактики у сучасному музичному виконавстві. Імідж сучасного педагога. 2020. № 2 (191). С. 93–96.
10. Полякова І. О. Співак-виконавець як співавтор в процесі презентації пісенного фольклору та стилізованих авторських композицій. Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали Всеукраїнського науково-практичного симпозіуму. Івано-Франківськ: Ред.-вид. відділ Університету Короля Данила. 2020. С. 248–251.
11. Полякова І.О. Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українсько-американському вимірі. Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали V Всеукраїнського науково-практичного симпозіуму. Івано-Франківськ: Ред.-вид. відділ Університету Короля Данила, 2021. С. 188–192.

12. Радкевич Ю. М. Сучасний стан українського музичного діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик). Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 324–328.

13. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.

14. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.

15. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття. Харків: Регіон-інформ. 2003. 192 с.

16. Фабрика-Процька О. Популяризація лемківського пісенного фольклору у виконавській практиці митців України й зарубіжжя. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне. 2023. № 44. С. 105–109.

17. Федорняк Н. Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: дис. канд. миств. (д-ра філософії): 17.00.03. Львів, 2020. 316 с.

18. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. Народнознавчі зошити. 2017. № 5 (137), С. 1198–1207.

19. Квітка Цісик – інтерв'ю. Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Т. Шевченка (2013, 4 квітня). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q> (дата звернення: 15.03.2023).

20. Чайка В. В. Квітка Цісик як феномен української музичної північноамериканської діаспори. Гуманітарні студії НАКККіМ: матеріали міжнародної наук.-практ. конф. К.: НАКККіМ, 2017. С. 37–39.

21. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.01. Львів, 2007. 20 с.

22. Чигер О. Провідні постаті вокального мистецтва діаспори. Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали IV Всеукраїнського науково-практичного симпозіуму. Івано-Франківськ: Ред.-вид. відділ Університету Короля Данила, 2020. С. 286–290.

23. Чигер О. О. Українські співаки в контексті хвиль української еміграції ХХ століття. Проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. симпозіуму (м. Івано-Франківськ, 20 травня 2022 р.). Івано-Франківськ: Ред.-вид. відділ Університету Короля Данила, 2022. С. 365–371.

24. Шаповалова Р. Стиль «ретро» в українській популярній музиці (на прикладі пісні

«Верше» Квітки Цісик). Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. 2021. Вип. 44, том 3. С. 78–83.

25. Шаповалова Р. Від ретро – до джазу: інтерпретаційний потенціал пісенного шедевр Володимира Івасюка. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. 2022. Вип. 52, том 3. С. 105–108.

26. Kopanycia T. «Kvitka» — excellent in every respect. The Ukrainian Weekly, № 4, 25 January 1981. P. 7.

References

1. Horak R. (2020). The Cranes Have Flown Away...: Essays on Kvitka Ciszyk and Her Family. Lviv: Apriori. 400 p. [in Ukrainian]

2. Hrebenuk N. E. (2000). Vocal and Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects: PhD thesis for the degree of Doctor of Arts: 17.00.03. Kyiv. 369 p. [in Ukrainian]

3. Denkovych V. S. (2001). Artistic and Spiritual Potential of the Culture of the Ukrainian Diaspora. Pytannia kulturolohi. Kyiv. KNUKiM. № 37. P. 53–60. [in Ukrainian]

4. Exclusive interview. Kvitka Ciszyk: "I was terribly moved and cried everywhere". URL: <https://web.archive.org/web/20180701150404/http://www.vezha.org/kvitka-tsizyk-ya-bula-strashno-zvorushena-i-vsyudy-plakala-eksklyuzyv/> [in Ukrainian]

5. Zhaivoronok N. B. (2006). Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture: PhD thesis for the degree of Candidate of Arts: 17.00.01. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian]

6. Karas H. (2014). Ukrainian Musical Culture of the Western Diaspora as a Socio-Cultural Phenomenon of the Twentieth Century: PhD thesis for the degree of Doctor of Arts: 26.00.01. Kyiv. 44 p. [in Ukrainian]

7. Koliada I., Koliada Y., Yurchyshyn P. (2019). Kvitka Ciszyk. Famous Ukrainians. Kharkiv: Folio. 121 p. [in Ukrainian]

8. Kundys R. Y., Kiptilova N. V., Domazar S. O. (2018). Kvitka Ciszyk: Choreographic Interpretation of Creativity. Molodyi vchenyi. № 10 (1). P. 172–176. [in Ukrainian]

9. Melnychenko I., Vinogradchik D. (2020). Media Practices in Contemporary Music Performance. Imidzh suchasnoho pedahoha. № 2 (191). P. 93–96. [in Ukrainian]

10. Poliakova I. O. (2020). Performer Singer as a Co-Author in the Process of Presenting Song Folklore and Stylised Author's Compositions. Kontseptualni problemy rozvytku suchasnoi humanitarnoi ta prykladnoi nauky: materials of the All-Ukrainian scientific and practical symposium. Ivano-Frankivsk: Red.-vyd. viddil Universytetu Korolia Danyla. P. 248–251. [in Ukrainian]

11. Poliakov I. O. (2021). Ukrainian Mentality of the Phenomenon of the Singer Kvitka Cisyk in the Ukrainian-American Dimension. Kontseptualni problemy rozvytku suchasnoi humanitarnoi ta prykladnoi nauky: materials of the V All-Ukrainian scientific and practical symposium. Ivano-Frankivsk: Red.-vyd. viddil Universytetu Korolia Danyla. P. 188-192. [in Ukrainian]
12. Radkevych Yu. M. (2018). The Current State of Ukrainian Music Diaspora Studies (based on the performance style of Kvitka Cisyk). Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo. Kyiv: Milenium. Issue. I (10). P. 324-328. [in Ukrainian]
13. Samaia T. V. (2017). Vocal Pop Art as a Factor in the Cultural Life of Ukraine in the Second Half of the Twentieth - Early Twenty-First Century Culture : PhD thesis for the degree of Candidate of Arts : 26.00.01. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian]
14. Tormakhova V. M. (2007). Ukrainian Pop Music and Folklore: Interpenetration and Synthesis: PhD thesis for the degree of Candidate of Arts: 17.00.03. Kyiv. 17 p. [in Ukrainian]
15. Umanets O. V. (2023). Musical Culture of Ukraine in the Second Half of the 20th Century. Kharkiv: Rehion-inform. 192 p. [in Ukrainian]
16. Fabryka-Prottska O. (2023). Promotion of Lemko Song Folklore in the Performing Practice of Artists in Ukraine and Abroad. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Rivne. № 44. P. 105-109. [in Ukrainian]
17. Fedorniak N. B. (2020). Transformation of the Musical Folklore Tradition in the Ukrainian Diaspora of North America: Historical and Performing Aspect: PhD in Arts (Doctor of Philosophy): 17.00.03. Lviv. 316 p. [in Ukrainian]
18. Furdychko A. (2017). Pop-Folk as a Phenomenon of Cultural Ethno-Adaptation Processes of Contemporary Musical Art of Ukraine. Narodoznavchi zoshyty. № 5 (137), P. 1198-1207. [in Ukrainian]
19. Kvitka Cisyk - interview. Kharkiv Regional Association of the All-Ukrainian Society "Prosvita" named after Taras Shevchenko (2013, 4 April). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q> [in Ukrainian]
20. Chaika V. V. (2017). Kvitka Cisyk as a Phenomenon of the Ukrainian Musical North American Diaspora.. Humanitarni studii NAKKiM: materials of the international scientific and practical conference. Kyiv.: NAKKiM. P. 37-39. [in Ukrainian]
21. Chernova I. V. (2007). Musical Performance in the Situation of Postmodernism: PhD thesis for the degree of Candidate of Arts: 17.00.01. Lviv. 20 p. [in Ukrainian]
22. Chyher O. (2020). Leading Figures of Vocal Art of Diaspora. Kontseptualni problemy rozvytku suchasnoi humanitarnoi ta prykladnoi nauky: materials of the IV All-Ukrainian scientific and practical symposium. Ivano-Frankivsk: Red.-vyd. viddil Universytetu Korolia Danyla. P. 286-290. [in Ukrainian]
23. Chyher O. O. (2022). Ukrainian Singers in the Context of the Waves of Ukrainian Emigration of the Twentieth Century. Problemy rozvytku suchasnoi humanitarnoi ta prykladnoi nauky: materials of the VI International scientific and practical symposium (Ivano-Frankivsk, 20 May 2022). Ivano-Frankivsk: Red.-vyd. viddil Universytetu Korolia Danyla. P. 365-371. [in Ukrainian]
24. Shapovalova R. (2021). Retro Style in Ukrainian Popular Music (on the Example of the Song "Vershe" by Kvitka Cisyk). Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Issue 44, Volume 3. P. 78-83. [in Ukrainian]
25. Shapovalova R. (2022). From Retro to Jazz: Interpretive Potential of Volodymyr Ivasiuk's Song Masterpiece. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Issue 52, Volume 3. P. 105-108 [in Ukrainian]
26. Kopanycia T. "Kvitka" — excellent in every respect. The Ukrainian Weekly, № 4, 25 January 1981. P. 7.

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 12.05.2023*

Цитування:

Тущенко М. М. Національний репертуар як важлива складова фахової підготовки гітариста. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 152–156.

Tushchenko M. (2023). National Repertoire as an Important Part of a Guitarist's Professional Training. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 152–156 [in Ukrainian].

*Тущенко Михайло Михайлович,
старший викладач факультету
музичного мистецтва і хореографії
Київського університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-4315-3651>
tuschenko_m@ukr.net*

НАЦІОНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ГІТАРИСТА

Метою статті є дослідження сучасного етапу розвитку українського академічного гітарного мистецтва у розрізі популяризації національного репертуару представників різних регіональних шкіл та активного його залучання в роботу під час фахової підготовки виконавців. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує методи культурологічного, музикознавчого, жанрово-стильового, виконавського аналізу. Термінологія дослідження включає назви та поняття, що використовуються в музикознавстві, а також специфічні терміни, притаманні гітарному виконавству та педагогіці. **Наукова новизна** заключається в спробі цілісної характеристики новітнього національного гітарного репертуару, створеного наприкінці ХХ - в перші десятиліття ХХІ століття, яка базується на особистому практичному досвіді автора. **Висновки.** У статті наведені характеристики провідних тенденцій розвитку гітарного мистецтва з точки зору синтезу композиторської, виконавської та педагогічної площин. Надані характерні стильові та жанрові особливості сучасного гітарного репертуару. Названі перспективи розвитку гітарного мистецтва, які криються в тісній взаємодії з неакадемічною музикою (джаз, фольклор).

Ключові слова: гітарне мистецтво, академічне виконавство, композиторська творчість, гітарні школи, національний репертуар для гітари.

Tushchenko Mykhailo, Senior Lecturer, Faculty of Music and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University
National Repertoire as an Important Part of a Guitarist's Professional Training

The purpose of the article is to study the current stage of development of Ukrainian academic guitar art in the context of popularising the national repertoire of representatives of different regional schools and its active involvement in the professional training of performers. The article describes the characteristics of the leading development trends from the point of view of the synthesis of compositional, performing, and pedagogical planes. At the same time, the question arises of the importance of mastering the already existing national repertoire for the guitar, given its characteristic stylistic and genre abilities. **The research methodology** is based on an integrated approach that combines the methods of cultural, musicological, genre-stylistic, and performance analysis. The research terminology includes names and concepts used in musicology, as well as specific terms inherent in guitar performance and pedagogy. **The scientific novelty** lies in the attempt to characterise in a holistic way the newest national guitar repertoire created in the late twentieth and early twenty-first decades of the twenty-first century, based on the author's personal practical experience. **Conclusions.** The article describes the characteristics of the leading trends in the development of guitar art in terms of the synthesis of compositional, performing and pedagogical planes. The characteristic stylistic and genre features of the modern guitar repertoire are presented. The prospects for the development of guitar art, which lie in close interaction with non-academic music (jazz, folklore), are named.

Key words: guitar art, academic performance, composing, guitar schools, national guitar repertoire.

Актуальність теми дослідження пов'язана з вивченням творчості національних композиторів для гітари. Українське гітарне мистецтво, що синтезує впливи різних національних культур і традицій, продовжує

розвиватись в сучасних умовах інтеграційних процесів і ставити нові актуальні завдання. В сучасних реаліях об'єктивне дослідження існуючого національного репертуару й активне залучання його в навчальні програми ДМШ та

ВНЗ постає одним із першочергових та актуальних завдань в контексті наукового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. В роботах сучасних дослідників часто підіймаються питання історії виконавства на гітарі, методики викладання, проблем звуковидобування та інші. Питання національного репертуару в сучасній літературі, присвяченій класичній гітарі, в останні роки підіймалось в низці праць українських музикознавців, зокрема, варто відмітити наукові статті В. Сидоренко і Т. Іваннікова, виконавців-гітаристів і педагогів, які торкаються проблеми формування національного репертуару для класичної гітари і пропонують осмислення на теоретичному рівні стану сучасного гітарного виконавства в Україні. В. Сидоренко аналізує творчість композиторів-гітаристів школи видатного українського митця М. Скорика [7]; Т. Іванніков аналізує сучасний гітарний репертуар у контексті постмодерністської естетики [3]. Також є музикознавча розвідка на дану тему у автора цієї роботи [8], але питання національного репертуару, на нашу думку, чекає більш повного висвітлення у методичній літературі.

Мета дослідження полягає в комплексному погляді на сучасний етап розвитку українського академічного гітарного мистецтва у розрізі популяризації національного репертуару представників різних регіональних шкіл та активного його залучання в роботу під час фахової підготовки виконавців.

Виклад основного матеріалу. Класична гітара в Україні у другій половині ХХ століття остаточно ствердилась в системі музичної освіти – від музичних шкіл до ВНЗ. Інструмент еволюціонував, конструктивно вдосконалювався, що призвело до розширення засобів виразності і технічних прийомів гри, а також оновлення підходів до класичних традицій. З'явилась нова генерація виконавців та педагогів.

Ще на межі ХХ-ХХІ століть з'явилась потреба перегляду традиційного репертуару, а однією з основних проблем фахової підготовки гітаристів стала проблема національного репертуару. Ця проблема стає все більш актуальною з точки зору формування педагогічного, концертного репертуару тощо. Адже високий рівень академічного гітарного мистецтва може визначатись лише за наявності наступних складових: системи професійної освіти, професійного виконавства, оригінального репертуару. Тому в музичну

практику та навчальний репертуар закладів, які здійснюють підготовку молодих фахівців, потрібно вводити вітчизняні твори, написані для гітари.

Опанування існуючого національного репертуару й активне залучання його в навчальні програми ДМШ та ВНЗ дає розуміння провідних тенденцій розвитку сучасного українського гітарного мистецтва. На наш погляд, основними методичними положеннями процесу навчання мають стати:

1. Учень має ознайомитись та оволодіти прийомами та техніками гітаристів різних стилів та епох.

2. Навчання повинно будуватись не на сухому учбово-тренувальному матеріалі типу вправ та етюдів задля розвитку практичних і технічних навичок, а на вміло підбраному викладачем високомистецькому матеріалі, направленому на виховування творчого смаку. Це гарантує і естетичне задоволення від навчання.

Основною формою навчально-виховної роботи зі студентами є заняття зі спеціальності. Саме викладач несе відповідальність в питаннях виховання нової генерації виконавців через окремі зразки музичного мистецтва (в тому числі і національного). Робота педагога завжди має концентруватись на проблемі всебічного та гармонічного розвитку молодого музиканта, керуватись метою збагачення його мислення, стимулювати розвиток музичного смаку. Важливим фактором освітнього процесу, який допоможе успішному всебічному розвитку музично-виконавських даних студентів, є глибоко продуманий підбір навчального репертуару. З іншого боку, кожна національна культура (в нашому випадку – інструментальна) також розкривається, перш за все, через репертуар, створений спеціально для окремого інструменту (в даному випадку – гітари).

Педагогічний репертуар (твори, які обираються для навчальної програми) не повинен бути стихійним явищем. Викладач спеціального класу має побудувати власну репертуарну стратегію, що базуватиметься на певних принципах, які будуть визначати основні вектори розвитку виконавців – початківців.

Професійне гітарне мистецтво має великий оригінальний репертуар з творів різних епох і стилів, але при аналізі навчальних програм відчувається недолік використання саме національного репертуару, з орієнтацією на нові підходи у формуванні виконавської

майстерності гітаристів, їх художнього й технічного розвитку. Спираючись на власний педагогічний та концертний досвід, а також аналізуючи репертуар відомих виконавців на класичній гітарі, можемо стверджувати, що «гітарна класика» (певний перелік оригінальних творів і перекладень для гітари, які повноцінно розкривають художньо-технічні можливості інструменту і заслужено займають місце в навчальних і концертних програмах) має врівноважуватись сучасними зразками творчості з акцентуацією на національну композиторську школу.

Це відповідає тенденції, характерній для гітарної творчості межі ХХ-ХХІ століть, а саме - симбіозу та рівнозначному співіснуванні традиційних та новаторських течій в цьому виді інструменталізму, що дозволяє гітарному мистецтву яскраво самовиявлятися в системі академічного музичного інструменталізму і зберігати власну специфіку.

У вітчизняній музичній практиці достатньо творів, призначених для виконання на гітарі, хоч і не так багато українських композиторів пишуть для класичної гітари, здебільшого музичні твори для гітари соло та гітарного ансамблю створюють виконавці на цьому інструменті, які практично ним володіють.

Сучасний український гітарний репертуар сполучає традиції класичної гітарної музики з елементами національного українського музичного стилю (фольклор), а також сучасної музики (джаз), тим самим відкриваючи нові перспективи розвитку гітарного мистецтва через взаємодію зі сферою неакадемічної музики.

Вже ХХ століття стало періодом істотного збагачення репертуару для гітари, як за рахунок оригінальних творів національних композиторів, так і шляхом перекладень для гітари музики попередніх епох.

У другій половині ХХ ст. гітара стає повноправним учасником академічної культури. Її почали використовувати у всіх експериментальних течіях другої хвилі авангарду 50–70-х років. В основі творчості композиторів нового покоління лежить нове розуміння синтезу епох, стилів, напрямків, культур, що є характерним як для гітарної музики, так і для академічної музики в цілому.

Сучасні твори ставлять нові вимоги до виконавців, які мають бути не лише вправними з технічного боку, але й вміти інтерпретувати закладені композитором сенси. Сучасний гітарний репертуар характеризується суттєвим оновленням композиторської мови, жанрово-

стильових аспектів. Творчість вітчизняних композиторів можна розглядати як приклад освоєння новітніх досягнень світового музичного мистецтва, «пересаджуванням» інновацій до національного ґрунту, результатом чого стає збагачення існуючих жанрів і стилів, яскраві експерименти в галузі стилю, жанру, засобів музичної виразності.

Аналізуючи творчість композиторів-гітаристів України, можна помітити кілька тенденцій, серед яких: наслідування традицій західних композиторів, вплив на творчість вітчизняних авторів старовинної музики епохи Відродження та бароко. Творчість українських композиторів-гітаристів має широкий спектр виконання: від творів для дітей до концертних творів, орієнтованих на професіоналів високого рівня. Усе це є передумовою запоруки чималих перспектив подальшого розвитку вітчизняного гітарного виконавства.

Сучасні українські композитори в своїй творчості активно продукують нові форми і методи. Поряд з оперуванням модерновими техніками, митці знаходяться в пошуку синтезу різних жанрів і стилів, що є однією з характерних рис постмодернового напрямку мистецтва. На наш погляд, перспективи розвитку гітарного мистецтва також криються в тісній взаємодії з неакадемічною музикою (джаз, фольклор).

Розглянемо названі тенденції на прикладах.

Київський композитор та гітарист Олег Солов'яненко написав твір на іспанській фольклорній основі, спираючись на класичну форму фантазії: в «Іспанській фантазії» він запозичив тему з опери «Кармен» Ж. Бізе, використав мелодико-ритмічний малюнок танцю «Сальвадор» та інше.

Серед творів для гітари-соло в доробку Юрія Стасюка (композитор має на меті популяризацію української музики в цілому і гітарної зокрема, тому своїми композиціями він створює репертуарну базу від початкової музичної освіти до професійного рівня) особливо цікавим з точки зору навчального репертуару є цикл «6 сонат», в яких поєднані строга класична форма і сучасна ритміка та гармонія.

Цікавим є доробок композитора Юрія Радзецького, який поєднує такі музичні стилі, як сучасна академічна музика, неокласика, неоромантика, авангард, постмодернізм.

Однією зі стильових ознак сучасної гітарної музики є синтез елементів українського фольклору і класичного джазу. Такими особливостями відмічені твори

композиторів-гітаристів Ю. Стасюка, М. Вігули, А. Андрушка для гітари-соло, гітарних ансамблів та інструментальних ансамблів з гітарою.

«Мрії» - програмний твір Ю. Стасюка для гітари соло. Ліричний настрій, який запрограмовано у назві, створюється з перших тактів: враження легкості підкреслюється за допомогою нестійких акордів, мажорний лад з використанням понижених ступенів додає джазового звучання.

Для гітарного дуету виконавців-початківців написаний «Блюз для двох», мелодика якого побудована на блюзовому ладі. Твір має характерний для блюза чотиридольний розмір, ще одною характерною рисою блюзу є використання у викладі матеріалу «питально-відповідної» структури.

«Джаз-етюд» (2005) Ю. Стасюка - ще один яскравий приклад синтезу національного фольклору з рисами джазової музики. В творі поєднуються джазові гармонії і гуцульський лад, ліричний мелодизм і свінгування. Завдяки ритмічним складнощам і швидкому темпу цей твір досить складний для виконання, а високий художній рівень «Джаз-етюду» дозволяє виконувати його в навчальному репертуарі як п'єсу.

Говорячи про авторів сучасної гітарної музики, що поєднують джазові та українські народні мотиви, неможливо оминати і творчість композитора і гітариста Андрія Андрушка (1976 р.н.).

Фантазія на тему української щедрівки «Чи дома, дома пан господар» для двох гітар зберігає всі характерні особливості жанру інструментальної фантазії, якому притаманні імпровізаційність, чергування декілької музичних образів, свобода розвитку тематичного матеріалу. Окрім базування на фольклорному першоджерелі проявляються і джазові виразні засоби, наприклад, різноманітні колористичні прийоми (гліси, підтягування струн із зміною звуковисотності, флажолети).

Елементи джазової, імпровізаційної музики зустрічаються і у «Диптиху» для двох гітар А. Андрушка, написаному у стилі джаз-ф'южн, для якого є характерним симбіоз джазу і різних напрямків сучасної музики (поп, рок, фолк тощо).

Джаз є улюбленим стилем Михайла Вігули (1981), більшість його композицій є джазовими творами, хоча він часто звертається і до українського фольклору.

Один з найвідоміших творів М. Вігули - «Джаз Фантазія No1» для гітари соло.

Імпровізаційний вступ (повільний темп, арпеджовані септ- і нонакорди, хроматизована мелодія в блюзовому ладі) готує появу трьох різних тем, контрастних за фактурою, темпом, колористичними прийомами. Перша тема вирізняється джазовим колоритом, з характерною ритмікою. Вона починається флажолетами, потім проходить в акордовому викладі.

Наукова новизна статті заключається в наданні цілісної характеристики новітнього національного гітарного репертуару, створеного наприкінці XX - в перші десятиліття XXI століття, та провідних тенденцій розвитку гітарного мистецтва з точки зору синтезу виконавської та педагогічної площин, яка базується на особистому практичному досвіді автора.

Висновки. Розвиток школи виконавського мистецтва на різних етапах навчання завжди передбачає засвоєння накопленого попередніми поколіннями музично-нотного доробку і, обов'язково, знайомство з новими творами. Диференційований підхід до навчання та складання методично продуманих програм, які будуть підкорені ідеї збереження накопленої поколіннями композиторів спадщини у поєднанні з опануванням нових творів національної школи, є одною з головних умов успішної роботи тандему викладача та учня.

Серед сучасних українських гітаристів, які належать до когорти молодих композиторів, не складно знайти яскравих репрезентантів сучасної композиторської творчості України, митців високого рівня, які пропагують мистецтво на Україні і за її межами. Їхні творчі доробки різножанрові й відрізняються стилістично, але об'єднує сучасні твори для гітари висока професійна майстерність, розкриття нових перспектив для розвитку української гітарної музики.

Найчастіше композитори не дотримуються в творчості якогось одного стилю, їх твори - це сполука різних напрямів, стилів, прийомів гри, елементів музичної мови: академічна музика і фольклор, фольклор і джаз, тощо.

Українські композитори-гітаристи намагаються розкрити всі виконавські можливості інструмента, долучаючи до арсеналу класичної гітари специфічні виконавські прийоми, які не є притаманні цьому інструменту. Створення сучасного репертуару для класичної гітари має вирішувати питання об'єднання всіх існуючих прийомів гри, які властиві класичній, джазовій,

фламенко та рок- школам. Спирання на національний фольклор дає можливість композиторам створити унікальний музичний проект, що може репрезентувати українську музику на світовій музичній сцені.

Література

1. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. Естетика і етика педагогічної дії. 2017. № 15. С. 107-114.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх музичних навч.альних закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 592 с.
3. Иванников Т.П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. Музичне мистецтво : зб. наук. пр. Донецьк–Львів, 2010. Вип. 10. С. 185–196.
4. Коваленко А. С. Розвиток вітчизняної інструментальної гітарної освіти другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Новий вимір науки та освіти. Педагогіка та психологія. 2017. Вип. V (61). С. 86-91.
5. Манилов В. Твой друг гитара : навчальний посібник. Київ : Музична Україна, 1993. 204 с.
6. Мошак Е. Гитарная музыка как объект современного музыкознания. Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2012. Вип. 34. С. 259-268.
7. Сидоренко В. Внесок М. Скорика та представників його школи до українського гітарного мистецтва. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 211-219.
8. Тущенко М. «Іспанський концерт» М. Стецюна: до питання створення національного репертуару в галузі гітарного мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське

мистецтво та наука» : зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 119-128.

References

1. Blazhevych V. (2017). The evolution of the development of performing traditions of guitar art in the domestic cultural and educational space. Aesthetics and ethics of pedagogical action, 15, 107-114 [in Ukrainian]
2. Davydov M. (2005). History of performance on folk instruments. (Ukrainian Academic School). Kyiv : the NMAU named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian]
3. Ivannikov, T.P. (2010). Postmodern trends in guitar music. Musical art : Collection Science work, 10 , 185–196. Donetsk–Lviv [in Ukrainian]
4. Kovalenko A. S. (2017). Development of domestic instrumental guitar education in the second half of the 20th - beginning of the 21st century. Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology, V (61), 86-91 [in Ukrainian]
5. Manylov V. (1993). Your friend is the guitar. Kyiv : Muzychna Ukraïna [in Ukrainian]
6. Moshak, E.G. (2012). Guitar music as an object of modern musicology. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Collection Science work of the KSUM named after I. P. Kotlyarevsky, 34, 259-268. Kharkiv [in Ukrainian]
7. Sydorenko, V. (2008). Contribution of M. Skoryk and representatives of his school to Ukrainian guitar art. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 9, 211-219). Odesa [in Ukrainian]
8. Tushchenko, M. (2008). "Spanish Concert" by M. Stetsyun: to the issue of creating a national repertoire in the field of guitar art. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Collection Science work of the KSUM named after I. P. Kotlyarevsky, 23, 119-128. Kharkiv [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023

УДК 78.03

Цитування:

Бабухівський В. Німецький інструменталізм XVIII сторіччя в перетині із постанвангардними надбаннями сьогодення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 157–162.

Babukhivskiy V. (2023). German Instrumentalism of the Eighteenth Century in Intersection with the Post-Avant-Garde Heritage of the Present. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 157–162 [in Ukrainian].

Бабухівський Василь Васильович,
аспірант Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової,
соліст Одеського національного
філармонічного оркестру
<https://orcid.org/0009-0003-3755-8366>
sylar0095@gmail.com

НІМЕЦЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ XVIII СТОРІЧЧЯ В ПЕРЕТИНІ ІЗ ПОСТАВАНГАРДНИМИ НАДБАННЯМИ СЬОГОДЕННЯ

Метою даної роботи виступає стильовий аналіз музично-мистецьких тяжінь німецької музики XVIII століття, в яких не тільки антитези відповідних типологічних надбань, але і певна їх дифузна невираженість, їх пов'язаність із політичним тлом зближеності конфесійних розділень, із складним переплетінням релігійного і національного-соціального факторів – складала живильний ґрунт творчих відкриттів, співвідносних із «щезненням напрямків» в музиці постанвангарду. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького, К. Мюльберга, інших науковців). **Наукова новизна** роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва зазначеної доби і базовості розуміння в них церковної виражальної складової, яка надавала й надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю постанвангарду й пост-поставангарду сьогодення. **Висновки.** Стильова еkleктика барокового і ранньокласичного періоду німецького мистецтва угрунтована, по-перше, релігійно-вжитковою нероздільністю принципів італійського та німецького інструменталізму XVIII століття на тлі буття німецької культурної ідеї та співіснування з нею національних традицій та інерції єдності останніх у культурному вжитку. А, по-друге, невираженість в оперній творчості німецької присутності аж до 1780-х років, в якій зосереджувалися антитегічні позиції напрямків-стилів, стимулювала в інструменталізмі типологічні пересічення, оцінені в їх художній значущості ігрової концертності в постанвангардному бутті.

Ключові слова: інструментальна музика, німецький стиль в музиці, стиль епохи, бароко, класицизм, постанвангард.

Babukhivskiy Vasyi, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Soloist, Odessa National Philharmonic Orchestra

German Instrumentalism of the Eighteenth Century in Intersection with the Post-Avant-Garde Heritage of the Present

The purpose of this article is a stylistic analysis of the musical and artistic tendencies of eighteenth-century German music, in which not only the antitheses of the respective typological achievements, but also their certain diffuse vagueness, their connection with the political background of the convergence of confessional divisions, with a complex interweaving of religious and national-social factors – constituted the fertile ground for creative discoveries correlated with the "disappearance of trends" in post-avant-garde music. **The research methodology** is the intonation approach, as it was mentioned in the works of B. Asaf'ev's followers in Ukraine (see publications of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska), as well as based on the development of the instrumental performance of the Odessa school (works by Z. Bukatskyi, K. Mülberg). **The scientific novelty** of the work is noted in the originality of the presentation of the meaning of the stylistic diffusions of instrumental art of this era and the basic understanding of the ecclesiastical expressive component in them, which provided and provides an independent stylistic flavour with appropriate typological combinations, correlated with the playful mosaicism of post-avant-garde and post-post-avant-garde of the present. **Conclusions.** The stylistic eclecticism of the Baroque and Early Classical period of German art is based, firstly, on the religious and applied inseparability of the principles of Italian and German instrumentalism of the eighteenth century against the background of the existence of the German cultural idea and the coexistence of national traditions with it and

the inertia of the latter's unity in cultural use. And, secondly, the lack of expression German presence in opera until the 1780s, in which the antithetical positions of the styles were concentrated, stimulated typological intersections in instrumentalism, evaluated in their artistic significance of playful concertos in the post-avant-garde existence.

Key words: instrumental music, German style in music, style of the era, baroque, classicism, post-avant-garde.

Німецький інструменталізм віку класичної фізики і класики німецької ж філософської школи в особах І Канта і Г. Гегеля заклав основи музичного бароко і класицизму, відтіснивши з провідного положення італійську та французьку інструменталістку, що панувала в постренесансній Європі. Визнання Й.С. Баха та Г. Генделя, лідерів Віденської школи складало безумовний здобуток мистецтва XIX і XX століть саме в інструментальній іпостасі їх значення, хоча цілий ряд імен, надзвичайно авторитетних у визнанні їх сучасниками, не мали прийняття у минулі століття. І тільки в умовах зламу від XX до XXI століття імена Й. Моцарта, Ф. Рьослера-Россетті та деяких інших авторів постали у широті визнання у співвіднесеності з їх шануванням сучасниками.

За цими нерівностями прийняття-неприйняття творчості тих високоталановитих митців стоять стильові переваги, з яких особливе значення набуло відродження ранньобарокової і ранньо-класичної продукції, в якій церковні стимули адраматичної концертності народжували особливу значущість радісно-піднесеного вираження, у тому числі з екстатичною складовою звучання віртуозного подання натурального валторнового звучання чи віртуозно-славильного потоку нововідкритої палітри кларнетових надбань. В «мозаїчній-ігровій» культурі поставангарду саме та «дифузність» барокових і класицистичних надбань, що минали протиставлення надособистісного та індивідуалізованого ліризму (див. про це в публікаціях Д. Андросової [1]), показових для класики минулих століть, вказаний тип ігрової радісності звукотворення став зрозумілим і прийнятним.

Метою даної роботи виступає стильовий аналіз музично-мистецьких тяжінь німецької музики XVIII століття, в яких не тільки антитези відповідних типологічних надбань, але і певна їх дифузна невираженість, їх пов'язаність із політичним тлом зближеності конфесійних розділень, із складним переплетінням релігійного і національного-соціального факторів – складали живильний ґрунт творчих відкриттів, співвідносних із «щезненням напрямків» в музиці поставангарду. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як

він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської [1; 5; 6]), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького [3], К. Мюльберга [7], інших науковців.

Наукова новизна роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва зазначеної доби і базовості розуміння в них церковної виражальної складової, яка надавала їй надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю поставангарду й пост-поставангарду сьогодення.

Від часу Карла Великого (злам VIII–IX ст.) італійські ж і німецькі міста зберігали більше восьми століть спільність віросповідання – католицтво. Цими історико-політичними й віросповідальними причинами пояснюється культурна солідарність італійської і німецької композиторських шкіл, які розрізнялися в інструменталізмі від XV до XVII сторіч не як різнонаціональні, але як ті представляли Південну й Північну школи клавірно-органної й іншої інструментальної творчості. І навіть Реформація XVI століття, що порвала зв'язок із Римом, не перешкодила культурній спільності націй, про що свідчать біографії Й.С. Баха й Г. Генделя, які постійно зверталися до італійських джерел, при тім що вони чітко усвідомлювали належність до «німецької ідеї» у своїй творчості.

І все ж, саме події Реформації, виділення національної Лютеранської церкви визначили німецький пріоритет у становленні національної музики як тої, що протиставляла себе католицькій традиції, містичній основі Вселенської церкви, висуваючи на перший план *теологічний* аспект в охопленні питань Віри, тобто раціоналістичний принцип як основу її пізнання. Звідси – категоричне неприйняття відовства і «полювання за відьмами» (і «відьмаками») як дещо гіперболізоване по відношенню до новокатолицького переслідування того інституту соціальних відносин і потреб.

Ранній протестантизм, сповіданий засновником тої церкви М. Лютером, мав певні

контакти з Православним Сходом (як про це докладно дано у книзі О.Муравської [6, 142-143]), які зумовили заснування в Москві Німецької слободи ще на грані XVI - XVII ст. Ці ж контакти були основою запозичення акордового співу (взагалі взятого у галлікан, спадкоємців Візантії, де така практика усвідомлювалася у вигляді «ізоритмічного мотету» і до яких звертався й Петро Могила) для партесу. Такий «погляд на Схід» у лютеран живився солідаризацію їх із чеськими гуситами, які називали себе «моравськими браттями» на честь Православної Моравії, знищеної у XIII ст. і яку гусити вважали відроджуваною в їх церкві, об'єктивно національною протестантською.

Так, у згаданій роботі О.Муравської відмічається:

«Батьком візантистики в Німеччині XVII ст. по праву вважається Ієронім Вольф..., який, на правах учня Ф.Меланхтона, був досить близьким до німецьких протестантських кіл. Останні, як відомо, ще на на ранніх етапах становлення протестантського вчення проявляли великий інтерес до православ'я, а також виявляли велике прагнення до встановлення міцних контактів з його церковними ієрархіями. Істотну роль в цих процесах відіграла особистість і ерудиція одного з лідерів німецької реформації - Філіпа Меланхтона. ... Відомий факт листування Ф.Меланхтона з православним греками, в числі яких Антгній Спарх Корциренць, яків Діасоріннос, диякон Димитрій Мізос...» [6, 142]

Таким чином, у XV-XVI ст. контакт німецького протестантизму із православною Москвою був органічним, як і з Християнським лицарством Запорізької Січі (див.у Г.де Боплана [2]), від яких гусити взяли ідею пересувних фортець-«таборів» (звідки їх назва гусити-таборити). У книзі Р.Грубера безпосередньо вказано на наслідування Лютером вчення Я.Гуса [4, 384], а продовженням того віросповідального союзу є особлива традиція в лютеранстві, яка має місце до сьогодення і називається «пієтизмом» чи традицією «моравських братів». Дані відомості важливі для розуміння багатьох музичних подій XVII-XVIII ст., і про це неодноразово нагадується в тексті роботи надалі, але на даному етапі дослідження це важливо у зв'язку посиланням на Й.С.Баха, що усвідомлював себе у представництві пієтизму [11, 140-143].

Але так чи інакше, історично встановлення лютеранства в німецьких землях,

попри Австрії, відділило німецький світ, музичний у тому числі від католицизмом охопленої Італії, хоча контакти з останньою на рівні культурних відносин аж до XIX ст. були дійовими - і мали тенденцію відновлення вже у XX ст.

Ці відомості з буття національних відносин, формованих релігійним відлученням від Католицизму, важливі для усвідомлення особливої функції музики у протестантській Німеччині, висунення в ній значущості інструментальної культури на провідне положення - у зв'язку з виділенням жанру *німецького пасіону*. Із прийняттям німецької культурної ідеї у XVII-XVIII ст. здобутки німців-протестантів стали національним надбанням і німців-католиків в Австрії і на Півдні Німеччини.

Лютер зберіг це як церковну виставу без сценічної дії, оскільки для лютеранства, як і для всіх протестантських церков мучеництво Христа і апостолів заборонено було в наслідуванні, що становить привілею Вселенської церкви у варіантах Православ'я і Католицизму. Відповідно, залучення до розуміння ідеї мучеництва, надто важливої для розуміння Християнства в цілому йде у протестантів через *співчуття, співпернеживання*, втілюваних в абстракції музики-слова пасіону.

Участь інструментів у такого роду театралізації стала бажаною і згодом суттєвою, надихаючи відповідним принципом духовну лютеранську музику взагалі, ілюстрацією чого є спадок духовних Кантат Й.С.Баха. Логіка протестантської духовної Кантати запліднила концепцію віденської симфонії, в якій перша і фінальна частина виділяються масштабністю і особливого роду серйозним (філософським) квазі-сакральним навантаженням. Так здобуток протестантського світу, будучи поєднаним з католицькою частиною німецького народу усвідомлюваною культурною єдністю, став ознакою трактування сонати-симфонії-концерту Віденської школи, які усвідомлені у функції класики німецького інструменталізму і німецького національного втілення музики у цілому.

Від глибокої Античності - 1 тисячоліття до н.е. - прийшли відомості про затребуваність у древньогерманських племен в грі на *лурі* [10, 377], тобто на духовому мундштучному інструменті, що виготовлявся з бронзи і мав воєнне й ритуальне значення, згодом отримав пастушеське застосування в Скандинавії [10, с. 313]. Звідти, судячи з усього, походить зацікавленість в музичному інструментарії

німців мідною духовою групою, особливо таких наступників древнього лура як труба і валторна.

І все ж вирішення національного аспекту німецької музики не може триматися на фольклоризмі, але лише на популярній, перш за все, на духовній сфері, що складає органічну частину популярного шару - у вигляді його серйозної і сутнісної складової. Популярна ж музика - авторська, хоча вона вибудовується зовсім не геніями, але як говорив Г.Адлер, «стилі в музиці робляться не геніями, але музикантами середньої руки» [9, 2]

Таким чином, виділення німецької національної специфіки із вихідного італо-германського симбіозу склалося на основі виявлення лютеранства як релігійно-національного показника, який в руслі «німецької культурної ідеї» XVII-XVIII ст. охоплював не тільки німців-протестантів, але орієнтував стильові переваги й католицької Австрії.

Чималу роль у підтримці цієї італо-німецької культурної єдності зіграв і той факт, що Австрія як частина німецького культурного простору зберегла, як і Італія, свою прихильність до Католицизму, через що імператор Австрії (тобто Österreich, Східної імперії) до 1804 року, до прийняття титулу імператора Наполеоном Бонапартом і його коронації, носив старовинний і гарний титул «Імператора Священної Римської імперії германської нації».

В інструментальному потоці Європи XVIII ст. французька школа висунула ім'я бельгійця за походженням, французького композитора Ф.Госсека, жалобні марші якого справили винятково сильний вплив на Л.Бетховена. Композитор свідомо звертався до досвіду мангеймців, увівши у свої зразки *французької симфонії* (1754) кларнети, тромбони, валторни. В італо-німецькому вираженні відштовхування від посткаролінгських завоювань відзначена впливом іконоборчих заборонень, які стосувалися й сакральної танцювальності. Тому для італо-німецького світу арія і танець протистоять як одухотворенне, високе - і побутове, тоді як для Франції в музиці танцювальні частини називаються «аріями».

В німецькій та італійській музиці розрізнення сонати-концерта як церковних і камерних здійснюється за ознаками наявності процерковної «канцонності» і танцювальних частин, що зовсім неоднозначно (про це йшлося вище), все ж, вказує на різницю церковності і «нецерковності». Тоді як для Франції

протиставлення сонати й сюїти не існувало, залучення жанру італійської тріо-сонати вказувало на сакральні показники виразності, у тому числі із танцювальними вставками.

У музичній області така «двоспрямованість» культурних установок, з яких одна поєднувала згодом самостійні лінії Італії й Германії-Австрії, а друга представлена була Францією, - найбільше чітко позначилася в оперній творчості (див. італійську, за участю німецьких майстрів, - і французьку оперні школи). В інструменталізмі ж виявилися традиції італійської й німецької сонати-сюїти, з розрізненням *sonata da chiesa* і *sonata da camera*, відповідно, і близького до сонати жанру *concerto da chiesa* і *concerto da camera* (см.про генетичне споріднення цих жанрів у В. Бобровського).

Дані узагальнення щодо історичної «зрошеності» художніх традицій німецьких-італійської націй має спеціальний сенс у зв'язку із предметом аналізу творів Й.Мольтера, який виступив у першій половині XVIII століття, коли очевидно була ще «перетікаємість» німецьких і італійських національно-етнічних показників. Одночасно то був розворот прийняття «німецької культурної ідеї», згідно якої усі народи Європи, оскільки історично-культурно були дотичними до об'єднань типу Священної Римської імперії германської нації в тій чи іншій мірі.

Продовжуючи лінію порівняння художніх блоків німецьких і італійських шкіл із французькою традицією, відзначаємо, що для Франції «точкою відштовхування» у будівництві інструменталізму стала прелюдія-сюїта (див.про вокально-церковні витоки сюїти), у тому числі ансамблево-концертного типу. Написані для Парижа Концерти Моцарта бувають ансамблевими виходами - ілюстрація того Концерт для фагота ор. 191. Але це - підсумковий Віденський етап розвитку німецької концертної музики, початки якої схилялися до клавірно-органного втілення як безпосереднього спадкоємця церковного *хорового* концерту.

Сольний концерт визначився провідним положенням скрипкової гри в музичній Італії XVII-XVIII століть, серед яких виділяються як виконавці і композитори Т.Альбіноні, А.Вівальді, Дж.Тартіні, Дж.Віотті, ін., для яких скрипковий концерт став одним з базових жанрів у їх творчій продукції.

Сольний інструментальний духовий концерт визначився у взаємодії ансамблевого концерту *concerto grosso* і сольного скрипкового концерту. Краще тому свідчення -

Бранденбурзькі концерти Й.С. Баха, із шести композицій яких Четвертий становить «майже» сольний скрипковий варіант, а в інших істотні валторнові, флейтові й ін. сольні партії. Нагадуємо про глибинність взаємодій німецької й італійської шкіл, німецького і чеського в першій, що добре проглядається за біографією Баха, протестанта-пієтиста, що постійно звертався до досвіду свого сучасника італійця-католика А. Вівальді.

При цьому Бах «переносив» з інструмента в інструмент композиції - за регістровою подобою партій, що стало приводом аранжувань бахівських композицій для нових інструментів, у тому числі виконання на саксофоні написаних для іншого інструментального складу.

Концертні твори для духових інструментів одержали широке поширення в другій половині XVIII століття, у пору ствердження самостійного шляху німецької музики й впливу останньої на французьку школу. Флейтові Концерти писали Й.С. Бах і Г. Гендель. Особливу вагу отримала концертна музика для духових інструментів у зв'язку з діяльністю імператора Фрідріха Великого, імператора-флейтиста, покровителя Ф.Е. Баха, високоталановитого сина свого геніального отця Й.С. Баха. Співдружність названих музикантів демонструвала зростаючий престиж концертності гри на духових інструментах у цілому.

Мангеймська школа, що стала початком Віденської класичної школи, специфіку якої як німецького стилю гри відзначила участь чеських, французьких, окрім органічних, але автономізованих на той час італійських складових, - див. винайдення чехами оркестрового кресендо у культурне відродження будителями пам'яті про гуситів (детальніше [5, 59]), введення у якості обов'язкової частини менуету і т.п. Саме мангеймці вперше ввели в оркестровий склад кларнети й валторни, а А. Стамиц, син знаменитого засновника Мангеймської капели Я. Стамиця, широко використовував концертну форму для показу віртуозних можливостей різних інструментів, у тому числі духових. Нагадуємо, що саме Я. Стамицю належить перший в історії музики Концерт для кларнета з оркестром.

Вертаючись до питання органіки культурно-історичних єднань німецького та італійського шарів, відмічаємо таку незрозумілу на сьогодні практику, коли одна й та ж особа мала два варіанти імен і прізвищ - італійською і німецькою мовами («римська»

ознака в просторах «германської нації» - у пам'ять про вищезгадану корону Австрійського імператора як глави Священної римської імперії германської нації).

Особливу заслугу німецької музики складали органні здобутки, а також тісно зв'язані з нею розробки музики для інших клавірів - тут виділяються імена І.Пахельбеля, І. Фробергера, І. Кунау, ін. Їх діяльність розгорнулася, будучи натхненою творчістю С.Шейдта, учня нідерландського майстра Я.Свелінка, а також І.Фробергера, вихованця голови Південної школи італійського майстра Дж.Фрескобальді. В даній роботі акцентуються розробки ансамблевого і сольного, духового зокрема, інструменталізму, це ціла низка славних імен - Х.Хаслер, М. Франк, І. Штаден, П. Пойерль, І.Шейн, А. Хаммершмідт. Виділяються камерні Сонати І. Роземюллера, І. Куссера, Г. Муффата, Ф.Ерлебаха, І.К.Фішера та ін.

Безпосередніми попередниками Й.С.Баха були Я.Рейнкен, І.Керль, Г.Бьом, а також знамениті І.Пахельбель (Нюрнберг) і (швед за національністю) Д.Букстехуде (Любек). У 1660 р. органіст М.Векман заснував у Гамбургу аматорську спільноту, що називалася «Collegium musicum», і яка займалася організацією концертів. Подібні ж збори стали виникати і в інших містах, у тому числі це організовані Д.Букстехуде в Любеку щорічні різдвяні і недільні концерти у церкві св.Марії. Мали місце товариства більш світського напрямку, в якому діяли такі авторитетні музиканти як І.Пахнельбель, І. Фробергер, І.Кунау.

Вказаний розквіт німецького інструменталізму склався в руслі успіхів теоретичної роботи німецьких музикантів. Особливо тут виділяємо органіста, теоретика і акустика А. Веркмейстера, що розробив у 1697 р. систему рівномірної темперації. Від Г.Щютца до Г.Телемана й Й.С. Баха вибудовувалися оригінально-національні форми мислення, причому з тенденцією наростання інструментальної участі, ансамблевого інструментального початку у тих композиціях, що зберегли ознаки візантійської християнської містерії від першохристиянської епохи Європи. Розвиток пасіону компенсував як би брак оперної творчості, яка вибудовувалася по лінії автоматизованого італійського мистецтва, тоді як спроби в Гамбургу.

Висновки. Стильова еkleктика барокового і ранньокласичного періоду німецького мистецтва уґрунтована, по-перше,

релігійно-вжитковою нероздільністю принципів італійського та німецького інструменталізму XVIII століття на тлі буття німецької культурної ідеї та співіснування з нею національних традицій та інерції єдності останніх у культурному вжитку. А, по-друге, невираженість в оперній творчості німецької присутності аж до 1780-х років, в якій зосереджувалися антитетичні позиції напрямків-стилів, стимулювала в інструменталізму типологічні пересічення, оцінені в їх художній значущості ігрової концертності в поставангардному бутті.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ: Видавництво «ФОР Стебеляк», 2017. 168 с.
3. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста. Канд.диссертация, 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2004. 179 с.
4. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва: Музыка, 1965. 484 с.
5. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.
6. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
7. Мюльберг К. Оркестровые трудности для кларнета и особенности их воплощения в творчестве П.И. Чайковского. Научно-методическое пособие. – Одесса: Астропринт, 2008. 188 с.
8. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд.дис. 17.00.03.ОГМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2007. 175 с
9. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
10. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
11. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997

References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Beaplan de G.L. (2017) Description d'Ukraine, qui sont plvsievs Prouices du Royaume de Pologne. Contenes depvis les confins de la Moŕcouie, iuŕques aux limites de la Tranŕilvanie, ensemble leurs mevs, faŕons de viures de Guerre. , translation with Rouen edition 1660 year. Kyiv, Vydavn. "FOP Stebelak" [in Ukrainian].
3. Burkatskyi Z.. (2004). Instructional and artistic material in the system of formation of the clarinetist's skill. Candidate's thesis, 17.00.03, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
4. Gruber R. (1965) General history of the music. A part first. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]
6. Muravskaja O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odessa, Astroprynt [in Ukrainian]
7. Mjølberg K. (2008) Orchestral difficulties for the clarinet and features of their implementation in the work of P.I. Tchaikovsky. Scientific and methodological manual. – Odessa: Astroprint, [in Ukrainian].
8. Ovsjannikova-Trel A. (2007) The national idea of the german music in creative activity composer XVIII-XX century. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
9. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].
10. Adler G. The style in music. Leipzig.: Breitkopf und Härtel, 1911[in Germany]
11. Wilson-Dickson A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997 [in England]

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

УДК 78.442; 78.2і

Цитування:

Жао Джін. Опрацювання давніх даоських пісень китайськими композиторами XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 163–168.

Жао Джін,

аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-1370-3042>
irant2007@ukr.net

Gao Jin (2023). Processing of Ancient Taoist Songs by Chinese Composers of the XX – Early XXI Century. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 163–168 [in Ukrainian].

ОПРАЦЮВАННЯ ДАВНІХ ДАОСЬКИХ ПІСЕНЬ КИТАЙСЬКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження полягає у віднайденні найпоказовіших звернень сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень в умовах сучасних жанрових ознак та стилістики. **Методологія дослідження.** Реалізація мети потребувала використання такого комплексу методів: джерелознавчо-пошуковий – з метою виявлення зразків опрацювання сучасними композиторами давніх даоських пісень як мало відомої спадщини музичного минулого Китаю; музикознавчий – для аналізу виявлених творів та характеристики їх стилістичних і жанрових ознак; ретроспективний – для конкретизації явищ і фактів минулого; культурологічний – для осмислення динаміки загальнокультурних процесів у музичному мистецтві Китаю. **Наукова новизна** полягає в здійсненні першого музикознавчого аналізу опрацювань сучасними композиторами Китаю давніх даоських пісень як феномена китайської культури; у відборі серед виявлених зразків найпоказовіших творів; у визначенні жанрових та стилістичних ознак цих творів в умовах вивчення китайськими композиторами західного досвіду і впровадження його надбань в своїй національній творчості. **Висновки.** Вивчення опрацювань давніх даоських пісень виявилось важливим для осягнення можливостей застосування засобів сучасної стилістики і таким чином наближення їх до слухача. Визначено, що в цій праці китайські композитори не могли обійтись без вивчення західного досвіду і впровадження його надбань в національній творчості. Простежено заходи щодо повернення уваги до дуже давньої не вивченої музичної спадщини Китаю: піднесення проблеми термінового пошуку даоських музичних артефактів, створення наукових лабораторій, організація їх роботи зі систематизації, розшифрування та каталогізації віднайдених зразків, організація музикознавчих досліджень, проведення семінарів і конференцій. Виявлено, що опрацювань цих унікальних зразків минулого поки ще існує дуже мало.

Ключові слова: давня даоська пісня, китайські композитори, аранжування, стилістика, жанр.

Gao Jin, Postgraduate Student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Processing of Ancient Taoist Songs by Chinese Composers of the XX – Early XXI Century

The purpose of the research is to find the most significant references of modern Chinese composers to the processing of ancient Taoist songs in the context of modern genre features and stylistics. **Research methodology.** The realisation of the goal required the use of the following set of methods: source-research method – to identify examples of modern composers' arrangements of ancient Taoist songs as a little-known heritage of China's musical past. Musicologist method was used to analyse the identified works of modern composers and characterise their stylistic and genre features. Retrospective method helped to specify the phenomena and facts of the past; cultural studies – to comprehend the dynamics of general cultural processes in the musical art of China. **The scientific novelty** lies in the first musicological analysis of the arrangements of ancient Taoist songs by contemporary Chinese composers as a phenomenon of Chinese culture; in the selection of the most exemplary works among the discovered samples; in determining the genre and stylistic features of these works in the context of Chinese composers' study of Western experience and implementation of its achievements in their national creativity. **Conclusions.** The study of arrangements of ancient Taoist songs proved to be important for comprehending the possibilities of using the means of modern stylistics and thus bringing them closer to the listener. It is determined that in this work, Chinese composers could not do without studying the Western experience and implementing its achievements in national creativity. The article traces the measures taken to draw attention to China's very ancient and unexplored musical heritage: raising the problem of urgent search for Taoist musical artefacts, establishing scientific laboratories, organising their work on systematising, deciphering and cataloguing the found samples, organising musicological research, holding seminars and conferences. It was found that there are very few studies of these unique examples of the past.

Key words: ancient Taoist song, Chinese composers, arrangement, style, genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена значущістю впливу давніх даоських пісень на розвиток сучасного музичного мистецтва Китаю в загальнонаціональному культурно-історичному континуумі. Здійснення мистецтвознавчого аналізу виявлених опрацювань деяких із пісень засвідчує про їх дуже успішне використання в сучасній композиторській творчості. При дослідженні спадщини китайських композиторів окреслена галузь їх творчості до цього часу ще не знаходила свого дослідника. Заповнення цієї прогалини видається особливо актуальним, оскільки без належного розуміння специфіки даоської музики і відкритого спектру можливостей опрацювання її зразків сучасними композиторами досягнення загальної музичної і композиторсько-виконавської культури Китаю видається не повним.

Аналіз досліджень і публікацій. Початок висунення проблеми збирання, вивчення давніх даоських пісень, розшифрування та каталогізації, про їх важливість як обов'язкового атрибуту китайської церемоніальної музики та про необхідність організації проведення конференцій і семінарів науковців уперше знаходимо в праці Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» (Пекін, 1942) [5]. Інформацію про зародження даоських пісень у глибокій давнині – понад 4000 років тому, про характеристики їх мелодій та інструментального супроводу знаходимо в збірках китайських міфів [2] та в матеріалах праці Сима Цяня «Історичні записки» [4]. При характеристиці підходів сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень важливими стали сентенції музикознавців: Л. Кияновської («Про музикознавство сучасне і майбутнє») [3], що композитори, використовуючи давні музичні національні джерела транслюють у своїй музиці історичний і ментальний код нації; О. Катрич («До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору» (2003) [1], що завдання музиканта полягає в умінні віднайти і оживити в знаковій структурі текстів аури висловлювання; Янь Чжихао, що розвиток китайської композиторської творчості є віддзеркаленням тенденцій взаємодії з Заходом, коли прояв цих паралелей міг відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід («Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю», 2015 [6]). Аналіз опрацьованих публікацій дозволив узагальнити знання про розвиток сучасної китайської композиторської школи.

Мета статті полягає в презентації аналізу найпоказовіших звернень сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень в умовах сучасних жанрових ознак та стилістики.

Виклад основного матеріалу. Традиційна китайська культура є одним з тих загадкових феноменів Сходу, коли в загальному спостерігається одночасне існування і віковий розвиток сукупності різних, але однаково унікальних та вражаючих глибиною явищ. Одним із таких явищ є релігійно-філософська течія «даосизм», що виникла із вченнями Лао-цзи і Конфуція в I тисячолітті до н. е. Проте, становлення даосизму розпочалось ще в III тисячолітті до н. е. і пов'язується з постаттю напівміфічного та, як свідчить найдавніший історик Китаю Сима Цянь, напівреально існуючого імператора Хуан-ді [4, 18 – 21].

Даоські пісні постають як найдавніший і досі не вивчений пласт китайської музичної культури. Про їх існування, тематику, характер мелодій і навіть супровід найдавніших ударних, шумових та струнних інструментів, які, як вказують міфи, винайшов і вперше виготовував Хуан-ді¹. Про це знаходимо безліч інформації при аналізі текстів китайських міфів. Незважаючи на неповторну красу даоських мелодій, велич ідей та глибину образного змісту і філософського підтексту, опрацювань професійними композиторами Китаю цих давніх зразків поки ще існує дуже мало.

Дослідження зразків даоської музичної спадщини розпочалося в 1940-х роках. Першою розвідкою стала праця Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» (1942) [5], в якій науковець уперше підніс проблему необхідності термінового пошуку цих музичних артефактів і дослідив використання в них музичних інструментів: гонг цін, барабан тао, дзвін чжун, флейта сюань, струнний гуцинь. Чень Го-Фу писав, що даоські пісні були обов'язковим атрибутом церемоніальної музики, а «даоси ставились до музичних інструментів як таких, що під час ритуалів наділялися магічною силою» [5, 52]. Важливим стало висунення науковцем ідеї про необхідність створення наукових музичних лабораторій та організації їх роботи зі систематизації, розшифрування і каталогізації музичної спадщини минулого. Його ідея змогла втілитись у життя лише після закінчення Культурної революції аж наприкінці 1980-х рр. Від цього часу розпочалась велетенська багатонапрямна робота з «порятунку» даоської музики та було засновано «Бюро дослідження

даоської музики», яке й зайнялось організацією музикознавчих досліджень та проведенням семінарів і конференцій.

Після закінчення важливих для розвитку китайської культури національних рухів 1915-1916, 1919 рр. китайське суспільство усвідомило необхідність модернізації життя своєї країни в усіх сферах діяльності. Прийшло усвідомлення, що в цьому Китай не може обійтись без вивчення західного досвіду і впровадження його надбань в національній творчості. Важливою залишається позиція китайських композиторів запозичувати західний досвід за умови збереження своєї національної специфіки шляхом використання західних композиційних методів, вивчали незнаних раніше форми роботи і жанрів, але робили це, спираючись на свої національні традиції та мали на меті пропагування своєї національної музики в світі.

Перші опрацювання музичних текстів давніх даоських пісень знаходимо в творчості китайських композиторів від середини 1930-х рр. Жен Гуана (*Ren Guang*, 1900-1941) і Хуан Цзи (*Huang Ji*, 1904-1938). В умовах вивчення європейських композиційних методів письма і роботи з фольклорним матеріалом Жен Гуан звернувся до методу багатоголосі обробки зразків монодійної національної музики, якого в китайській композиторській творчості до цього часу ще не існувало. Так у 1935 р. в історії китайської професійної творчості з'явилося перше аранжування даоської пісні «Хмари женуться за місяцем». Це стало однією з форм віддзеркалення тенденцій взаємодії із Заходом. Новаторство цієї роботи полягало не лише в першому опрацюванні даоської пісні, але й у тому, що обробка була здійснена для голосу в супроводі оркестру європейських інструментів. Наступного 1936 р. обробку іншої з найдавніших даоських пісень «Три цвітіння сливки» для голосу в супроводі фортепіано (знову не традиційного національного, а інструменту, що прийшов до Китаю із Заходу) представив Хуан Цзи.

Незважаючи на вельми схвальну оцінку слухачами і вищими чиновниками Китаю цих праць, під впливом ідеології нових урядовців періоду Культурної революції будь-які звернення композиторів до зразків давньої національної музичної творчості на тривалий час пригальмувались. Від початку періоду відлиги та входження Китаю до нової фази розвитку культурного життя в творчості китайських композиторів зустрічаємо поодинокі приклади звернення до опрацювання зразків давньої даоської музичної спадщини.

Від початку ХХІ ст. в умовах зростання уваги істориків, фольклористів, музикознавців, композиторів, виконавців до відродження та опрацювання ще не засвоєних давніх зразків своєї культури ця тенденція розпочала свій розвиток.

Серед кращих прикладів – аранжування пісні для голосу в супроводі фортепіано «Вейченської пісні»² Ван Жень (1922-2019), яка в первісному вигляді була створена для співу в супроводі гуциня:

Світлий Вейчен у морозну ніч.

Ми п'ємо вино і вирушаємо на захід.

Більше не побачимо своїх друзів.

Геть меланхолію і сум. Здолаємо всі труднощі.

Завжди будемо дорожити дружбою.

На прикладі цієї пісні можемо пересвідчитись про використання даосами довільної кількості поетичних фраз, коли при збереженні основної ритмічної формули виявляється імпровізаційність викладу музичного матеріалу, про скандування окремих слів з акцентом (виконавським вокальним) у кінці кожного речення, а також про характерну структуру мелодики давніх даоських пісень, де в утворенні ритмічних та мелодичних формул провідне значення мала символіка даоського знаку «тай-цзи»³.

Наслідуючи імпровізаційні перегри на гуцині, Ван Жень, зберігаючи повільний темп і наслідуючи у фортепіанній партії сонорні характеристики то низького, то середнього регістру гуциня та відтворюючи ефекти флажолетів і гліссандування струнами створив автентичну картину описаної ситуації, яку відчуваємо видимо. Це торкається й знання піаністом особливостей звучання та способів звуковидобування на гуцині, що стає необхідним для вірної інтерпретації виконавця. Особливої актуальності в цьому контексті набуває думка музикознавці Ольги Катрич, що «завдання музиканта-виконавця, який має справу з композиторським нотним текстом, полягає в умінні віднайти в його знаковій структурі *аури висловлювання* і «оживити» їх, огорнувши інтонаційною атмосферою власного *переінтонування*» [1, с. 47]. При віднайденні «аури висловлювання» даоських пісень ця думка стає слушною стосовно самої творчості сучасних композиторів як підтвердження свідчення споконвічного тяжіння китайців до збереження своїх національних традицій і прокладання своєрідного містка між далеким минулим і сьогоденням.

Масштабні опрацювання даоських пісень вперше зустрічаємо на початку ХХІ ст. в творчості Ван Убея. Це – аранжування пісень

для хору та оркестру «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін». Звернення сучасних композиторів до давньої даоської музичної спадщини промовляє про зростаючий інтерес до її відновлення, про знаходження в даоських піснях безодні ідей для презентації краси мелодики та відтворення глибини їх образного наповнення засобами сучасної музичної мови. Прагнення композиторів початку ХХІ ст. до вивчення найдавніших пластів своєї унікальної культури та розширення образної і жанрової характеристик власної музичної творчості уперше посприяло появі могутньої хвилі популяризації давньої даоської музики.

Інтерпретація сучасними композиторами «звукової аури» даоських пісень є вельми розмаїтою і подекуди не вкладається в звиклі традиційні рамки їх презентації. В західному суспільстві в річищі антропологічних міркувань сформувались думки про світогляд сучасної людини, який може стати важливим підґрунтям для розробки її мислення. В аналогії до цього наведемо роздуми мистецтвознавиці Л. Кияновської: «Адже будь-які мистецькі, в тому числі й музичні, творчі здобутки завжди пов'язані з особистістю. ... Як творець і людина свого часу й нації композитор є цілісною системою, не може не відображати весь той мікро- і макрокосмос, який його оточує. Цей історичний і ментальний код він транслює у своїй музиці, ... відображає глибинні духовні процеси, є дзеркалом свого часу й суспільства» [3].

Як приклади найпоказовіших серед опрацювань давніх даоських пісень останніх років наведемо твори композитора Ван Убея (*Wang Ubei*, нар. 1975 р.) «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін» (Шао – місто проживання міфічного персонажа Сі Міна, що був покровителем любові і щастя) на давні тексти зі збірки «Дев'ять пісень» поета Цюй Юаня (339 – 278 рр. до н. е.). Це – твори для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру і традиційних інструментів, що використовувались у Китаї в давнину. Вже саме звернення Ван Убея до поезій одного з найдавніших поетів Піднебесної видається надто сміливим, оскільки за давньою китайською традицією вважалося, що ніхто крім самого автора слів не може точно відтворити всю складність і повноту нюансів мовного інтонування його текстів, у т. ч. – музичного інтонування.

Серед сучасних композиторів Китаю творчість Ван Убея відзначається особливим тяжінням до відродження і популяризації найдавніших мелодій. Вивчення та

опрацювання найдавніших пластів китайської народної музики способами їх аранжування стало примітною ознакою його індивідуального стилю. В аранжуваннях цих давніх даоських мелодій композитор обрав метод одночасного поєднання інструментів сучасного симфонічного оркестру та архаїчних китайських. В експериментуваннях з такими поєднаннями, для створення необхідного колориту і збагачення тембрової палітри Ван Убей відкрив для себе неосяжний світ звукозображальних ефектів від тембрових комбінацій європейських та давніх традиційних китайських інструментів. Подібна практика одночасного їх звучання вже зустрічалась у творчості китайських композиторів. Першим прикладом стало створення 1972 р. оркестрової сюїти Ду Мінсіня «Легенда про червоний ліхтар». Партитура сюїти включала 22 інструменти: європейські струнно-смічкові та духові і традиційні китайські ударні та струнні. Це був перший в історії китайської музики приклад змішування їх тембрів, який було оцінено як нову якісну зміну в підході до вибору засобів музичної виражальності та полегшення сприйняття китайськими слухачами складної оркестрової партитури, де головною умовою став принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва узгодженість і метроритмічна синхронність. У цьому дослідника Янь Чжихао визначає одну з характеристик розвитку китайської композиторської творчості як віддзеркалення тенденцій взаємодії з Заходом, коли прояв цих паралелей міг відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід [6, 180].

Створюючи ці дві композиції та використовуючи тексти найдавніших з існуючих даоських мелодій, Ван Убей переслідував мету не лише «вичерпнути» ці мелодії з глибокої давнини і впритул приєднатись до архаїчної даоської творчості, але й популяризувати серед сучасників зовсім нещодавно відкриті скарби музичної спадщини далекого минулого Китаю засобами сучасної стилістики. Також, заторкуючи тут локальне завдання використати сонорні ефекти поєднання тембрів інструментів європейського симфонічного оркестру і давніх традиційних, композитор переслідував мету зробити ці давні твори доступними для сприйняття не лише китайцями, але для значно ширшого поля слухачів – світового. В цьому вбачаємо його прагнення всебічно інтегрувати надбання китайської національної музики у світовий простір.

Опрацьовані Ван Убеєм пісні «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін» (як і мелодія пісні «Три цвітіння сливки» Хуан Цзи) були створені понад 4000 років тому. Їх спів у давнину супроводжувався грою ударних, духового ансамблю з різних китайських флейт, подібного до сопілки гуаня та містично-екзотичного сюаня. Сима Цянь описує, що коли Конфуцій почув виконання цих пісень, то був глибоко зворушений і вигукнув: «Ідеально досконала музика! Я захоплений і не сподівався, що музика може мати таку величезну силу впливу на людський дух. Це той рівень впливу, коли впадаєш у забуття і перебуваєш в стані вищої насолоди!» [4, 184-185]. У міфах про ці мелодії описується, що під час їх звучання «навіть фенікси злітали і танцювали, а з ними танцювали всі інші птахи і звірі» [2, 115].

2003 р. відбувся великий концерт, у якому в виконанні Азійського симфонічного оркестру під проводом Ван Убея вперше прозвучали сучасні версії опрацювання двох віднайдених пісень. Ця грандіозна в світі китайської музики подія мала резонанс загальнодержавного рівня, що зі свого боку теж свідчить про значення віднайдених пам'яток для китайського суспільства, про розуміння важливості їх відродження і надання нового життя. Для проведення цього концерту навіть було споруджено оснащений новітніми акустичними засобами великий концертний зал «Шао». Надалі цей зал використовується для виконання творів не лише китайської, а й західної старовинної музики в виконанні солістів, ансамблів та оркестрів старовинних інструментів.

В роботі над аранжуванням цієї пісні перед композитором постало важливе творче завдання відтворити засобами звучання хору та оркестру особливості атмосфери її образного змісту та максимально наблизити до архаїчної автентичної версії мелодійні і вербальні інтонації, тобто змодельовати специфіку інтонаційної виразності у багатоголосій партитурі. У поетичному тексті пісні композитор відчув насамперед культову атмосферу таємничої фантастики царства імператора Хуан-ді і велич події його прославлення:

Сьогодні сприятливий день,

Щоб засяяли яскраві зорі.

Все для радості Небожителя.

Радісно танцюють фенікси.

З ними радіють і танцюють всі звірі і птахи.

В цю атмосферу слухача відразу занурює оркестровий вступ, який розпочинають давні

традиційні гонги і барабани, після яких у високому регістрі вступають скрипки. Коротке проведення багатоголосого скрипкового уривку з використанням сурдин на гармонічній послідовності $T - S - III - S^{+5}$ сприяє продовженню змалювання урочистої таємничої атмосфери, якої ще більше додають шумові ефекти гонгів і калатачки муюй. Обравши специфічне поєднання сурдин скрипок та китайських ударних і шумових, Ван Убей яскраво і дуже образно відтворив немов звучання Всесвіту, з якого з'явився Хуан-ді. Завдячуючи такому способу звукопису функціональне співвідношення поетичного слова і музики нівелюється – вони стають взаємодоповнюваними компонентами. Композитор немов не потребує вербального тексту, вичерпуючи з його коротких фраз лише семантичні характеристики. Намагаючись якнайточніше відтворити власну пережиту «ауру висловлювання» автор цієї неперевершеної симфонічно-хорової картинки, враховуючи урочистість і святковість події, все ж обирає мінорну пентатоніку, дуже повільний темп і низькі хорові голоси – альти і баси. В сукупності це із ще більшою переконливістю сприяє створенню атмосфери дуже віддаленої епохи.

Використовуючи описаний комплекс засобів музичної вражальності, Ван Убей як високопрофесійний майстер роботи з музичними звуками зумів геніально вивести цю коротку даоську пісню за межі камерного вокального жанру і наблизити її до масштабного симфонічно-хорового. В цьому й приховується розкриття глибокої філософської ідеї щодо відповідності величі постаті Хуан-ді, яку, як нам видається, бажав донести нащадкам композитор.

Унікальний задум систематичного виконання в залі Шао творів давньої китайської музики продовжує втілюватись у життя і концерти там відбуваються дуже часто. Проте, на жаль, до опрацювань давніх пісень даосів сучасні композитори не звертаються. Це можемо пояснити такими двома причинами: не відповідності їх спроб досягнути висоти робіт Ван Убея та тотальною захопленістю сучасних китайських композиторів музикою авангарду і не вкладанням закладеної в піснях глибини даоської філософської думки в «прокрустове ложе» сучасних композиційних технік.

Висновки. Досліджено, що звернення професійних композиторів Китаю до опрацювання зразків давніх даоських пісень поки ще залишається рідкісним явищем. Відзначено про особливості індивідуальної

інтерпретації сучасними композиторами звукової аури даоських пісень, про індивідуальний підхід до трактування їх музичного змісту засобами сучасної музичної мови при збереженні ментального коду, винесення даоської пісні з камерного жанру до масштабного симфонічно-хорового; про прагнення доступності сприйняття давньої даоської пісні сучасними слухачами. Підсумовано, що визначальним при засвоєнні засад сучасної європейської музики стало їх осягнення для піднесення національного.

Примітки

¹ В міфологічних сюжетах Хуан-ді називають пращуром китайської нації і першим правителем Китаю. Також його вважають винахідником багатьох культурних благ і головним культурним героєм, що винайшов ієрогліфічну писемність, компас, монети, лук і стріли, сокиру, навчав людей копати колодязі, виготовлювати човни і вози; що він був майстром складання енергійних військових мелодій і створив ряд танцювальних рухів, музичних інструментів та пентатонний ряд [2].

² Вейчен – давнє місто, що знаходилося у провінції Шеньсі.

³ В аналогії з плавними лініями даоського знаку «тай-цзи» даоську мелодику характеризує заокругленість, м'якість ліній, плавність, немов безперервність, коли немає початку і кінця.

Література

1. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». Слово, інтонація, музичний твір: Збірка статей. Науковий вісник НМАУ. Київ, 2003. С. 43-47. Вип. 27.
2. Міфи Стародавнього Китаю. Пекін, 1996. 458 с.

3. Назар Л. Й. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє. Український інтернет-журнал «Музика». URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie> (дата звернення: 09.04.2023).

4. Сима Цянь. Історичні записки. Розділ «Життєписи». Пекін: Наука, 1996. 234 с.

5. Чень Го-Фу. Про стан вивчення даоських мелодій. Пекін: Інститут китаєзнавства при університеті Фуцзень, 1942. 268 с.

6. Янь Чжихао. Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю. «Музикознавчі студії». Львів, 2015.

References

1. Katrych O. (2003). On the issue of defining the concept of “intonational atmosphere of a musical work”. Word, intonation, musical work. Scientific Bulletin of NMAU. Kyiv. P. 43-47. Vol. 27. [in Ukraine].
2. (1996). Myths of ancient China. Beijing. 458 pp. [in China].
3. Nazar L. Y. Lyubov Kiyanowska about modern and future musicology. Ukrainian online magazine “Music”. URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie>. [in Ukraine].
4. Sima Qian (1996). Historical notes. Section “Biographies”. Beijing: Nauka. Ch. 61-75. 234 p. [in China].
5. Chen Guo-Fu (1942). On the state of studying Taoist melodies. Beijing: Institute of Chinese Studies at Fuzhen University. 268 p. [in China].
6. Yan Zhihao (2015). The genre of piano transcriptions in the works of Chinese composers. Musicology Studios. Lviv [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 781.5 (477)

Цитування:

Ін Цінґцінь. Українські відлуння в Піснях Ф. Шопена. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 169–174.

Ying Qingqing. (2023). Ukrainian Echoes in F. Chopin's Songs. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 169–174 [in Ukrainian].

Ін Цінґцінь,

аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0009-9031-0224>
yinqingqing@meta.ua

УКРАЇНСЬКІ ВІДЛУННЯ В ПІСНЯХ Ф. ШОПЕНА

Метою даного дослідження виступає визначення українського-литовського стрижня бідермаєрівських ліній спадщини Ф. Шопена з фокусуванням уваги на його Піснях, що об'єктивно представили суттєву складову надбань його композиторського генію. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід асаф'євської школи в Україні і в Китаї, що концентрує увагу на спільності генези музичної і мовленнєвої культури людини і отримало розвиток у працях провідних вчених України, у тому числі в роботах Д. Андросової, Л. Горелік, О. Маркової, О. Муравської, китайських науковців Лю Бінцяна, Ма Вей та багатьох інших спеціалістів. **Наукова новизна** роботи проявляється в оригінальності ракурсу пізнання спадщини Ф. Шопена в організації спірання останнього на українські і литовські джерела в руслі «литовщини» А. Міцкевича, а також тим, що вперше представлений музикознавчий аналіз символіки-семантики Пісень композитора, які він писав з 1829 по 1847 роки, тобто на протязі усього творчого життя. **Висновки.** Пісні Ф. Шопена заявляють суттєву сторону втілення «думності» (за І. Белзою) шопенівської спадщини, оскільки тут реалізується той високохудожній європейський «провінціалізм», що веде через відкриття Я. Ленца та М. Гоголя до веризму як могутнього напрямку європейського і світового мистецтва. Литовсько-українські складові «сарматизму», що живив творчі відкриття оточення Ф. Шопена в особах А. Міцкевича, С. Витвицького, Б. Залеського та інших митців, просуvalи самостійні лінії мистецьких розробок композитора. Вони відрізнялися як від його бідермаєрівського виконавства і культури Мазурок, так і від романтичного-протосимволістського здобутку, що займає панівне місце у великих формах композитора. Пісні Ф. Шопена складають недооцінену і самим автором, і мистецтвознавцями проромантичного нахилу лінію творчих пошуків, що стоять в напрямі реалістично-веристських засад, - останні були, судячи з усього, несподіваними і для самого автора, що не наважувався друкувати при житті мініатюри, які писав на протязі усього життя.

Ключові слова: музичний жанр, український стиль, національне в музиці, пісня, стиль Ф. Шопена

Ying Qingqing, Postgraduate Student, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Ukrainian Echoes in F. Chopin's Songs

The purpose of this study is to identify the Ukrainian-Lithuanian core of the Biedermeier lines of F. Chopin's heritage with a focus on his Songs, which objectively represented a significant component of the achievements of his compositional genius. **The research methodology** is based on the intonation approach of the Asafiev school in Ukraine and China, which focuses on the common genesis of human musical and speech culture and has been developed in the works of leading Ukrainian scholars, including those of D. Androsova, L. Horelik, O. Markova, O. Muravska, Chinese scholars Liu Binqiang, Ma Wei and many other specialists. **The scientific novelty** of the work is manifested in the originality of the perspective of cognition of F. Chopin's heritage in the organic reliance of the latter on Ukrainian and Lithuanian sources in the line of A. Mickiewicz's "Lithuanianess", as well as in the fact that for the first time a musicological analysis of the symbolism and semantics of the composer's songs, which he wrote from 1829 to 1847, that is, throughout his creative life, is presented. **Conclusions.** F. Chopin's songs declare an essential aspect of the embodiment of the "thoughtfulness" (according to I. Belza) of Chopin's heritage, since they implement the highly artistic European "provincialism" that leads, through the discoveries of J. Lenz and M. Gogol, to verism as a powerful trend in European and world art. The Lithuanian-Ukrainian components of "Sarmatism", which nourished the creative discoveries of F. Chopin's entourage in the persons of A. Mickiewicz, S. Witwizki, B. Zaleski and other artists, promoted independent lines of the composer's artistic development. They differed from his Biedermeier performance and Mazurka culture, as well as from the romantic and protosymbolist achievements that dominate the composer's major forms. F. Chopin's songs constitute a line of creative searches, undervalued by both the author himself and art historians of pro-romantic inclination, which are in the direction of realistic and verist principles – the latter were, apparently, unexpected for the author himself, who did not dare to publish miniatures during his lifetime, which he wrote throughout his life.

Key words: musical genre, Ukrainian style, nationality in music, song, F. Chopin's style.

Актуальність теми визначена, по-перше, широтою затребуваності Пісень Ф. Шопена в репертуарі сучасних співаків, а в музикознавчих розробках склалося уявлення про «периферійний» їх смисл у спадку композитора, який при житті не публікував тих творів, що потребує пояснень. Другим фактором, що пояснює звернення до збірки (публікація, що сталася посмертно, 17 з 19 були подані одним опусом, що мало під собою історичні причини), є відверте звертання до текстів з українською тематикою у віршах С. Вітвіцького і Б. Залесского, про яку не прийнято писати, вважаючи на базисність образу Польщі для названого автора. Правда, в монографії І. Белзи [2] відзначається «думність» спадщини Ф. Шопена щодо його Балад і крупних форм, але не акцентується пісенна спадщина в цьому руслі. В роботах Д. Андросової та І. Подобас [1; 7] маємо лаконічну вказівку на бідермаєрівську складову здобутків Шопена, що цілком справедливо, але не розгорнуто в аналізах і тому подається докладно. В монографії Й. Хомінського [9], спрямованій на підкреслення європейської широти мислення польського Майстра, увага до «сільських пісень» (з такою назвою завоював широке визнання збірник поезій С. Вітвіцького, вірші якого стали основою більшості Пісень Ф. Шопена) явно не вибудувалася. Аналогічно, блискуча монографія З. Лісси [11], звернена до пошуку скрябінівського «прометеїзму» в мисленні Ф. Шопена, що об'єктивно має місце, минає бідермаєрівський «мінімалізм» шопенівського генію.

Метою даного дослідження виступає визначення українського-литовського стрижня бідермаєрівських ліній спадщини Ф. Шопена з фокусуванням уваги на його Піснях, що об'єктивно представили суттєву складову надбань його композиторського генію. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід асаф'євської школи в Україні і в Китаї, що концентрує увагу на спільності генези музичної і мовленнєвої культури людини і отримало розвиток у працях провідних вчених України, у тому числі в роботах Д. Андросової [1], Л. Горелік, О. Маркової [7], О. Муравської, китайських науковців Лю Бінцяна [5], Ма Вей та багатьох інших спеціалістів. Наукова новизна роботи проявляється в оригінальності ракурсу пізнання спадщини Ф. Шопена в органіці спираючого останнього на українські і литовські джерела в руслі «литовщини» А. Міцкевича, а також тим, що вперше представлений

музикознавчий аналіз символіки-семантики Пісень композитора, які він писав з 1829 по 1847 роки, тобто на протязі усього творчого життя.

Пісні Ф. Шопена склали надбанням усього його творчого шляху, починаючи з останніх років Варшавського періоду і завершуючи Паризький етап буття. Більшість з тих пісень написані на слова С. Вітвіцького (10 з 19) і Б. Залесского (4), 2 на слова А. Міцкевича і 3 на вірші С. Красінського, Л. Осінського, В. Поля. Як бачимо, категорично переважають у Шопена Пісні на тексти С. Вітвіцького [10], автора знаменитих «Сільських пісень», з яких одна в перекладі «Травка зеленіє, сонечко блищить...» стійко увійшла в поетичний побут України і європейського Сходу ще з 1820-х років. Автор цього вірша був родом з Поділля, сповідував те установлення на «литовщину», яка живила сарматизм А. Міцкевича в його поемі «Пан Тадеуш чи Останній наїзд на Литву...», де пам'ять про Велику Польщу, що спиралася на литовську і руську-українську магнатерію, зігрівала серця польської шляхти в роки втрати незалежності країни й нації.

Заслуговує уваги як автор 4-х Пісень Ф. Шопена і Б. Залесскі [4], який за своїми переконаннями був панславістом, а близькість його до Шопена виявилася участю останнього у святкуванні весілля дочки Залесского, де композитор грав на органі спеціально скомпоновану для цього музику. Залесскі вкладав у свої вірші безпосередньо образи українства (див. баладу «Дві смерті», № 11 у Піснях Шопена, де фігурують «козак» і «дівчина», а також думку за змістом «Нема чого треба» № 13 і «Думку» за назвою № 19). Залесскі представляв «українську школу» в польській поезії («польська уманська школа», разом з М. Грабовським). А в цілому мислив себе «Баяном віщим», вважаючи початок героїки Польщі від величі Київської Русі.

Логікою сповідання «литовщини» А. Міцкевича пояснюється поява «Пісеньки литовської» (№ 16), в якій Л. Осінський завіршував польською переклад тексту народної литовської пісні. Виділяється хіба балада В. Поля («Летять листя з дерева» № 17), що написана у дусі «Мазурки Домбровського» і виділяється серед інших довгісною баладною «наскрізною» структурою з розвиненим фортепіанним супроводом.

Прийняття Ф. Шопеном проукраїнського типу вираження в його Піснях прослідковується в його двох (поза збірника ор. 74 надрукованих) № 18 «Чари» і № 19 «Думка», де виписана фактура канта – з терцієво-

секстовими «стрічками» верхніх голосів і вільним басом. В монографії І. Белзи приведені як ті що «заслужують уваги» слова Совінського, який особисто знав Шопена і заявив через кілька років після його смерті:

«Він (Шопен – І.Ц.) досягнув успіхів, поетизуючи мазурки, полонези та думки», причому, термін “*les dumki*” Совінський розшифровує як “*rêveries d’Ukraine*” (*rêveries* – мрія, марення, тобто «марення про Україну») [2, 231].

Ця думка отримала розвиток у дослідженні І. Подобас в наступних роздумах:

«Дослідник творчості Шопена уточнював, що «ностальгія по Україні» у польських авторів асоціювалася з тим же ‘сарматським’ комплексом *les dumki* провінції’, котра живила ‘литовщину’ А. Міцкевича, тобто мова йде про органіку сприйняття українського як частки великопольської традиції. Словацький в 1820-і роки створив ‘Українську думу’ і ‘Пісню дівчини-козачки’. доречі, свобідна тридольність в ритмічній схемі повільної мазурки широко прийнята в українській пісні. Такими є ритмічні структури в наступних піснях: козацька пісня «Шумить, гуде та дібрівонька» ..., чумацька «Зажурилась чумачина»..., бурлацька «Як були ми на морі»..., найманська «Пусти мене, милий» ..., побутова «Ой, полети, зозуленько» та ін.» [9, 72]

І далі розвиток тих думок наводить авторку на певні висновки:

«...Тяжіння Шопена до помірних та повільних темпів в мазурках, відверта їх вокальність та ін. - віддзеркалювало ‘сарматський-провінціалістський’ принцип, показовий для бідермаєрівського художнього кола, - і співзвучний пісенній трактовці мазурочних ритмів в Україні, втілюючи тим самим музикально ‘*rêveries d’Ukraine*’. Більше того, суміщаючи в Мазурках Шопена ознаки мазура, куявка и оберка, з котрих куявяк концентрує стриманий рух, має культурний слід зв’язку з куявами, які у VIII-XIII ст. складали розселення по Дніпру. Саме куявський колорит ритмічно-темпових побудов Мазурок Шопена – найбільш близький до українських пісенних структур» [9, 73].

6 Пісень з 19 написані з ознаками ритму мазурки, з них 5 – у стриманому і повільному темпах, тобто в наближенні скоріш до куявка, ніж до мазурки. В 7 Піснях виражені ознаки ритму Краков’яка, причому, переважає «уповільнений» його варіант, що знов наближає до танцювально-пісенного строю українського пісенного надбання. Показово, що

саме в цьому ритмічному характері вибудовані Пісні № 18 і 19, в яких очевидна наближеність до «українського провінціалізму».

Третім типом ритмічних побудов, який досить щедро оздоблює пісенну спадщину композитора (4), виступає типово баладне викладення на 6/8. А це споріднює змістовно типологію балади із смисловим наповненням думки як втілення ліричної національної баладності, бо в них активність танцювальної активності складає «діалог» із вокальністю мелодики. І тільки 2 з 19 Пісень «випадають» із баладно-думної моторики у дусі пісенної лірики – то № 9 «Мелодія» на слова З. Красінського і № 16 «Пісенька литовська» на слова Л. Осінського. останні претендують на жанрове втілення «малого реквієму», в якому кантовий-шансонний ритм з двох чвертей і половинної у прямому й зворотному поданні складає в уповільненому викладенні заяву врочистості похоронного відспівування. І це своєрідне сполучення «кроковості» у «пісні з ходою» стає змістовною паралеллю до проникнутих танцювально-моторними асоціаціями ліричних вокальних побудов.

Сукупний виразний комплекс цих названих останніх Пісень номерів 9 і 16 мають риси певного упередження «пісеньок» О. Вертинського на початку XX сторіччя, який, доречі, органічно звертався до польської тематики.

Перші 7 Пісень на слова С. Вітвіцького складають деяку установчу лінію в цьому жанрі – від архіпопулярної «*Życzenie*» до вищезгаданої «*Posel*» («Травка зеленіє...»), від ліричної думки до розвиненої балади, від ритміки типу мазурки (ближче до куявека, назва якого походить від «куява», тобто Київ по-арабськи) до варіанту краков’яка (хоч спеціально той жанр, народжений краківським ягеллонством, у Шопена спеціально не обігрувався. Майже дитяча щирість віршів Пісні № 1 сполучається із недитячою захопленістю – «лейтфонізмом» Пісні виступає мала секста – спочатку як інтервал «розкиданого» нонакорду в тактах 1, 3, 5, 7, а потім як інтервал координації голосів прихованої поліфонії у тактах 11, 15, 24, 28 і т.д.

Пісня складається з 2-х текстрофих стороф, покладених на лінію голосу, який передусь, розмежовує і відіграє фортепіанний ригурнель, складаючи рондо подібне ціле із вокальними строфами типу АВАВА. Рондальність – знак високої ідеї Кільця-кола, Богопоминальний символ. Фортепіанний ригурнель явно нагадує «пташинне бриніння», із виділенням висотності e^2 , мелодичне

акцентування якої на фоні тонічного тризвуку в G-dur, тобто основною гармонією стає «тоніка із секстою», яка згодом посіє почесне місце у джазовій гармонії. А у першій третині XIX сторіччя, коли з'явилася та Пісня, це було новаційне ладо відчуття, що реагувало на націоно-народні культурні знаки. Ідея тексту – Служіння Обраному, замилювана Вірність в коханні, яка від початків людської культури і особливо християнської складала нерв поведінкової і мислительної стратегії й оцінок.

Нагадуємо, що «думка», зменшене від «дума» (по-польськи *duma* – гордість, то польські українофіли від літератури увели у науковий вжиток названий термін), вказує на ліричну й лаконічну баладу. В даному разі прихований діалог в тексті і в співі, напружене спрямування висловлення до Неба і Співу надають мазурочно-баладним звучанням жанрової *думкової* змістовності: ліризм особистісного Бажання нерозривний із надособистісно даним ліризмом Оспівування.

Пісня № 7 «*Posel*» складає, як відзначено вище, розвинену форму балади – явно *думного* наповнення, тобто національно-спокутного, що постає з прапам'яті сумління і Каяття (в тексті – звертання до весняної посланиці, ластівочки, щоб донесла вісточку про кинутих без помічі заради чоловіка-солдата матір і братика). Тонічна басова квінта, як пам'ять про ісонний старохристиянський спів, витримується на протязі майже усієї композиції. В мелодичній лінії (такти 11, 23, 39, 51 і т.д.) проходить лідійський тетрахорд від d. Ця лідійська послідовність за Л. Роговським [3] – «скіфсько-іранський лад» праотців протослов'ян – вона присутня в багатьох мелодіях Ф. Шопена як народно-буттєвого, так і шляхетно-релігійного спрямування (див. ладову структур Пісні № 4 «*Hulanka*» № 5 «*Gdzie lubi*» та ін.).

Наскрізнний характер баладно-думної типології в цих номерах Пісень 1-7 очевидний, як і продовження того жанрового нахилу у наступних десяти, де до текстів Вітвіцького приєднуються вірші Б. Залесьського, З. Красінського, Л. Осінського, А. Міцкевича. І знов думкою за сутністю жанру починається той ряд з 10-ти творів, на цей момент від № 8 «*Śliczny chłopek*» на слова Б. Залесьського. Ритмічна основа «шляхетської мазурки» (і знов з ознаками лідійського ладу – див. такти 10, 14, 22, 26, 30-31) ніби виступає у підтримку образу «красивого хлопця» – і ходи з прихованою поліфонією у голосі, численні хроматизми (*passus duriscuelus* староцерковної традиції) подають мораль неспокої душі й непомітної для зору зовні.

Відверто думно-баладний тонус поланий у Пісні № 11 «*Dwojaki koniec*», де маємо фактуру партесного відспівування закоханих, козака й дівчини, що рано пішли з похмурого буття. Це явно – українська думка про недосконалість і хмурість-безрадісність подій (пор. із українською піснею з друкованої збірки «Ой, я нещасний»), відтворена в поезиці польській і достойно виражена з музикою Ф. Шопена.

Двоїстість образу нестримного тяжіння до зустрічі коханою, а побачивши її мертвою – неймовірна надія, що оживе вона... («*Narzeczony*» № 15). Відверто баладною постає «*Piosenka litewska*» № 16 на народний текст литовський в поетичному перекладі Л. Осінського: сповідь матері ображеної дівчини. І знов квінтови баси зі старохристиянського, помежовного до язичтва співу – незахищеність слабкості і прийняття скоєного.

І винятком з тої думності виступає № 17 – балада-оповідь про загибель Польщі на слова В. Поля у ритмі полонеза і з вираженим мелодичним образом *catabasis* в *es-moll*. Ця тема розділу 1 повторюється на закінчення композиції (такти 109-112), обрамлюючи викладення наступних розділів і притаманних їм тем-образів. Полонезний-мазурковий (генетично полонез і мазурка являють єдине, зазначаючи «польськість») ритм представлений у стриманому русі *Moderato*, що не відповідає умовам темпо-ритмічного оформлення полонеза і мазурки, але збігається, як вже відзначалося з типом куявека, що споріднений з українськими пісенними витоками, що і засвідчує

Усього розділів три, всі вони показані в основній висотності, міняючи у розділі 2 лад з мінорного на мажорний (*Es, Lento*), що є програмно значущим показником: в тексті йдеться про втрачену можливість відродити славу Польщі.

Наступний розділ 3, що подає змінність однойменних *es-moll/Es-dur*, демонструє розвиваючу побудову, будучи складеним з пластів басового остінато у фортепіано, що запозичує основний мотив від розділу 1, і псалмодії на *es¹* у голоса з підтримкою октавного унісону верхніх ліній фортепіано. В цьому ж другому розділі маємо чітко ритмічно-фактурно розмежованих два підрозділи (такти 51-66 і 67-76), що відповідає розподілам по строфам – у цілому той строфічний принцип побудови вказаного ряду розділів підкоряється (як у старовинних аріях і мадрігалах) тестовим віршованим поданням.

Змістовна реприза (за текстом – знов, як у першій строфі, образ падаючого з дерева листя) позначена композитором ремаркою *Tempo I*, тоді як рух на 4/4, згодом на 2/4, хвилеподібний контур мелодії, гармонічна плинність з опорою на *Ges-dur* (основний *e-moll* виявляється у підрозділі від такту 93) складають ознаки так званої динамічної репризи. Емблематичний полонезний-мазурковий фактурний склад тут не відроджується, з установленням розміру 2/4 від такту 77 появляються ознаки урочистого краков'яку, що не усталився тоді в міжнародному визнанні польською емблемою, але у свідомості поляків однозначно асоціювався із Великою Польщею XV-XVII століть, коли столицею об'єднаних в одну державу литовців, русичів і поляків, православних і католиків із соціально рівними правами, був Краків.

Наявність від такту 93 остінатної фігури «дзвоніння» (знак біди) асоціює із музикою тактів 51-66, плавно переходячи в цитування теми початку, формально, до репризи-коди. В цілому вимальовується поемна, з елементами сонатності структура, де маємо експозицію в одноіменних, але ладово контрастуючих тональностях (як у Першій баладі, в Першому *e-moll*'ному концерті Шопена), що не протиставляє, а зіставляє ракурси одного образу (у даному разі печальної і на момент переможної Польщі), потім розвиваюча побудова (*quasi*-розробка) – і динамічна реприза, динамізм якої позначається жанрово-ритмічним варюванням першого і третього розділів, тоді як кода приймає на себе значення саме репризної побудови.

Ця Пісня надиво наближена до пісень-поем Ф. Ліста, і, як у Ліста, за змістом образу, відверто політизована, чого не зустрічаємо не тільки в інших Піснях, але у творчості композитора у цілому.

Зі сказаного випливає висновок про концентрацію у шопенівських Піснях не стільки «бідермаєрівської простоти» (що, можливо, найбільш виступає у № 12 «Моя кохана», «Моя пустунка» в іншому перекладі за словами А. Міцкевича), скільки проверистського «провінціалізму» за текстами С. Вітвіцького і Б. Залесского, що не зазначається так відверто в інших композиціях, а також політизованої поемної «крупності» за типом відповідних типологій Ф. Ліста.

Це не «вписувалося» у стереотип іміджу Шопена-виконавця (див. суто «ноктюрновий» характер звучання у п'єсі «Шопен» з «Карнавалу» Р. Шумана) і Шопена-

композитора (якого той же Шуман засуджував у зв'язку з «різкостями» початку Першого скерцо і III-IV частин Третьої сонати, [10, 113]). І це, судячи з усього, усвідомлював і автор тих дивних, не схожих на стереотипи «шопенізму» композицій, і мистецтвознавці, які спочатку минали бідермаєрівський аспект спадщини митця, а згодом абсолютизували його сполучення із романтичними композиційними установленнями.

Висновки. Пісні Ф. Шопена заявляють суттєву сторону втілення «думності» (за І. Белзою) шопенівської спадщини, оскільки тут реалізується той високохудожній європейський «провінціалізм», що веде через відкриття Я. Ленца та М. Гоголя до веризму як могутнього напрямку європейського і світового мистецтва. Литовсько-українські складові «сарматизму», що живив творчі відкриття оточення Ф. Шопена в особах А. Міцкевича, С. Вітвіцького, Б. Залесского та інших митців, просуvalи самостійні лінії мистецьких розробок композитора, які відрізнялися як від його бідермаєрівського виконавства і культури Мазурок, так і від романтичного-протосимволістського здобутку, що займає панівне місце у великих формах композитора. Пісні Ф. Шопена складають недооцінену і самим автором, і мистецтвознавцями проромантичного нахилу лінію творчих пошуків, що стоять в напрямі реалістично-веристських засад, - останні були, судячи з усього, несподіваними і для самого автора, що не наважувався друкувати при житті мініатюри, які писав на протязі усього життя.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Бэлза И. Шопен. Москва: Наука, 1968. 380 с.
3. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского // Трансформация музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творч.інтернет-конференції 30 квітня-2 травня 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 81-90.
4. Залесскі Б. URL: granat.wiki/enc/z/zalesskiy-bogdan (звернення 25.03.2023).
5. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440с.

6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
7. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс., 17.00.03 Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2013. 173 с.
8. С. Вітвіцькі URL: [Wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (звернення 25.03/2023)
9. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
10. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
11. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Belza I. (1968) Chopin. Moscow: Nauka [in Russian]
3. Demska-Trenbach M. At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and passions of Ludomyr Mikhail Rogovsky // Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic embodiments. Materials of the international scientific

and creative internet conference April 30-May 2, 2020. Odesa: Astroprint, 2020. P. 81-90.

4. Zaleski B. URL: granat.wiki/enc/z/zaleskiy-bogdan (add. 25.03.2023)
5. Liu Binchan (2014) Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art . Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
6. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]
7. Podobas I. (2013) Mazurkas by Chopin in context of Warshawa biedermeier. Cand.diss., 17.00.03, Odessa National musical academy name after A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
8. S. Vitvicki URL: [Wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (add. 25.03/2023)
9. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978 [in Polska]
10. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. [in Germany]
11. Lissa Z. (1970). Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM [in Polska]

Стаття надійшла до редакції 06.04.2023

Отримано після доопрацювання 10.05.2023

Прийнято до друку 17.05.2023

Цитування:

Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 175–180.

Лі Хуасінь,

аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-2378-8019>
nauka17-18@ukr.net

Li Huaxin. (2023). Specifics of Tonal Organisation of Chinese Music on the Example of Xu Changjun's Work. *Mystetstvovnavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 175–180 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА ЛАДОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ СЮЙ ЧАНЦЗЮН

У статті розглянути специфіку ладової організації китайської музики, як характерної складової національної культури. **Мета статті** це є спроба висвітлити специфічні риси ладової організації китайської музики. Завданням стає акцент на музиці ХХ століття, тієї, що отримала назву «Нової хвилі» у китайській музичній культурі. Останнє обґрунтовано тим, що саме цей період характеризується підвищенням активності у фортепіанній сфері та спрямований на контамінації західноєвропейських та національних китайських стилів. **Методологія дослідження базується на використанні комплексного підходу**, а саме систему історичних порівняльно-типологічних та етноорганологічних, міждисциплінарних методів дослідження. Матеріалом дослідження стали твори Сюй Чанцзюнь. **Новизна дослідження** полягає у тому, що вперше зроблено спробу простежити вплив специфіки національних інструментів на фактуру, ладову організацію та гармонійну мову; розглянуто ангемітонні структури китайських ладів у контексті серійної техніки; проаналізовано ряд творів Сюй Чанцзюнь, як представника «Нової хвилі» у контексті специфіки ладової організації. **Висновки дослідження** акцентують, що Сюй Чанцзюнь як повноправний представник «Нової хвилі» використовує у своїй музиці характерну для цього напряму спрямованість до ідеалів минулого, до культури Стародавнього Китаю. Ладоінтонаційна сторона його музики спирається на китайську систему модальних ладів (ангемітоніка, гексатоніка, гептатоніка), а також на більш давні чотириступеневі та триступні ангемітонні структури (Чу-лад, піпа-акорд) і ново-modalність (складені композитор). Він використовує як ладові модуляції, так і поліладові структури, що дисонують. Його твори демонструють різні типи ладової організації: від ладів системи юнь-гун-дяо до явищ ново-modalності.

Ключові слова: китайська ладова організація, ангемітоніка, Сюй Чанцзюнь, серійність.

Li Huaxin, Postgraduate student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
Specifics of Tonal Organisation of Chinese Music on the Example of Xu Changjun's Work

The purpose of the article is to highlight the specific features of the harmonic organisation of Chinese music. The task is to focus on the music of the twentieth century, the music that has been called the "New Wave" in Chinese musical culture. The latter is justified by the fact that this period is characterised by increased activity in the piano sphere and is aimed at the contamination of Western European and national Chinese styles. **The research methodology** is based on the use of an integrated approach, namely a system of historical comparative and typological, ethno-organological, and interdisciplinary research methods. The research material is the works of Xu Changjun. **The novelty of the research** lies in the fact that for the first time an attempt was made to trace the influence of the specifics of national instruments on the texture, harmonic organisation, and harmonic language. The angemitonic structures of Chinese modes are considered in the context of serial technique. A number of works by Xu Changjun, as a representative of the "New Wave", are analysed in the context of the specifics of the harmonic organisation. **Conclusions.** The conclusions of the study emphasise that Xu Changjun, as a full-fledged representative of the "New Wave", uses in his music the characteristic for this trend orientation towards the ideals of the past, towards the culture of Ancient China. The harmonic side of his music is based on the Chinese system of modal modes (anhemitonic, hexatonic, heptatonic), as well as on more ancient four-step and three-step anhemitonic structures (Chu-mode, pipa-chord) and new modality (composed by the composer). He uses both harmonic modulations and dissonant poly-ladid structures. His works demonstrate various types of harmonic organisation: from the modes of the yun-gong-diao system to the phenomena of new modality.

Key words: Chinese hierarchical organisation, angemitonics, Xu Changjun, seriality.

Актуальність. Вивчення фортепіанної культури Китаю являє собою потужний пласт для мистецтвознавчого, культурологічного та музикознавчого аналізу. Сформувавшись у самостійну гілку відносно нещодавно у порівнянні з європейським фортепіанним досвідом, вона склала самобутній шар світової культури який все більше привертає увагу дослідників. Останнє обґрунтовано активізацією протягом останнього десятиріччя виконавців у галузі фортепіанного виконавства, а також зацікавленістю світової спільноти композиторським спадком Китаю. Становлення та розвиток фортепіанної культури тісно пов'язані з розвитком політично-історичної доктрини, що склалася у країні протягом тривалого часу. Достатньо консервативні погляди на мистецтво в цілому та його акцентуації на національні традиції сформували необхідність вивчення не тільки зовнішніх факторів його становлення (починаючи від політичної доктрини до формотворення), а й специфіки внутрішнього наповнення творів (стилетворення, специфіки ладової побудови). Саме ладова побудова на сьогодні є тою специфічною рисою китайської музики в цілому та зокрема фортепіанної, яка дозволяє говорити про унікальність цієї культури, її нетотожність до європейської системи ладової організації музичного матеріалу.

Сюй Чанцзюн є яскравим представником китайської музичної культури XX ст. Насамперед через те, що його творчість представлена у різних жанрах та для різних інструментів. Вона пронизана традиційними для представників китайської «Нової Хвилі» характерними рисами, що дозволяє позиціонувати її як потенційне джерело для дослідження. Потреба у поглибленні знань та фактичний розгляд ладової структури складають актуальність та доцільність цього дослідження, а використання для цього творчості Сюй Чанцзюн дозволяє додатково розширити знання щодо його композиторської техніки.

Аналіз літератури. Сучасні дослідники активно досліджують загальнокультурні явища та феномени китайської музичної культуринасамперед з позицій етнологічних розвідок – наукові дослідження І. Мацієвського [3], Чу Юй Чена [6], Чжу Юаньюань [5], Джян Джингу [8].

У контексті музичної синології важливими для дослідження традиційного музичного інструментарію та особливостей китайської народної музики стали роботи Томаса Тейлора [9], Бен Цізнті [10], Сяо Ді [11],

Для аналізу ладових та інтонаційно-мелодичних, звукових структур, важливими виявилися роботи Ван Дуаньгуй [1], О. Маркової [2], Ю. Чекана [4], С. Шипа [7], а також китайські наукові розвідки щодо ладової системи – Цуй Сянь [11], Гао Вей [12], Ван, Аньго [13]. Аналіз зазначених джерел дозволив визначити, що на сьогодні окремого дослідження, яке б висвітлювало національну специфіку ладової організації китайської музики не виявлено. Отже темою дослідження є спроба висвітлити специфічні риси ладової організації китайської музики. Завданням стає акцент на музиці XX століття, тієї, що отримала назву «Нової хвилі» у китайській музичній культурі. Останнє обґрунтовано тим, що саме цей період характеризується підвищенням активності у фортепіанній сфері та спрямований на контамінації західноєвропейських та національних китайських стилів.

Виклад основного матеріалу. Особливості ладової організації значною мірою визначають своєрідність та національний колорит творів китайських композиторів. Представники «Нової хвилі» використовують у своїй творчості як архаїчні варіанти ангемітонної пентатоніки, так і діатонічний звукоряд, що сформувалися на її основі (одержується додаванням додаткових ступенів до пентатоніки), і явища нової модальності.

Китайська ангемітонна пентатоніка належить до типу інтервальних систем «терцевої суміжності» і сприймається як частина «модальності, тобто. такого відділу у системі музичного мислення, ознакою якого є базування на певному звукоряді» [1]. Лад у творах композиторів цього напрямку, як у цілому сучасної китайської музики, тісно пов'язані з традиційною китайською культурою і спирається на давню систему юнь гун-дяобб, вдосконалену XX столітті. Назва цієї системи відбиває ієрархічність її побудови. Термін дяо розуміється як лад, гун – назва першого тону пентатоніки та водночас позначення центрального елемента (Ю. Холопов). П'ять пентатонічних ладів, що мають загальний звукоряд, але різні опорні тони, утворюють одну гун-групу, юнь – це поняття, що поєднує три гун-групи. Гептатонні або гексатонні лади утворюються на основі ангемітонної пентатоніки за рахунок додаткових тонів, що заповнюють терції і не можуть замінити центральний тон - гун [13, 30]. Одночасно в китайській музиці функціонують архаїчні, малооб'ємні ангемітонні модальні лади із чотирьох і трьох тонів.

У основі лежить ангемітонна пентатоніка, тому принципи роботи композитора з ладами ідентичні. Можна виділити кілька видів роботи композитора з ладами: 1) тематичний матеріал (зазвичай, фраза) залишається у межах одного ладу однієї гун-групи; 2) містить перехід з одного ладу до іншого в межах однієї гун-групи; 3) містить ладову модуляцію з однієї гун-групи до іншої; 4) відбувається накладення двох ладів (з однієї чи різних гун-груп). Дослідник Ван Аньго справедливо виділяє як головну тенденцію сучасної китайської музики «зміщення елементів китайської та європейської ладових систем», в рамках сучасних композиторських технік. [14, с.179-180].

Цей синтез можна побачити і у творах Сюй Чанцзюня. У п'єсі для люцину «Танець мечів» композитор спирається на традиційні лади китайської музики, які поєднуються з принципами сучасного європейського композиторського листа. Примітний також прийом ладової модуляції, що використовується — переходу з одного ладу в інший в межах однієї гун-групи, а також перехід з однієї гун-групи в іншу. Такий перехід заснований на закономірності китайських ладів, згідно з якою, крім гун, основним (але не центральним) тоном звукоряду можуть стати й інші, тому у творі зустрічається кілька ладів, що мають загальний центральний тон — гун, так підкреслюється його чільне положення.

Прикладом переходу в рамках однієї гун-групи може служити фрагмент коду «Танцю мечів»: тут гун — В, лад G юй. Кожен тон ангемітонної пентатоніки: 1-ий гун, 2-ой шан, 3-ий цзюе, 4-ий чжи, 5-й юй-може стати опорним для утвореного на його основі звукоряду, але всі вони підкоряються тону гун і утворюють з ним одну гун-групу. Найменування ладу G юй складається з назви тону (в даному випадку — G) та ступеня пентатоніки, на якій утворюється звукоряд, у даному випадку — юй. Фактично, це позначення ладотональності. Однак у передостанньому такті композитор несподівано відхиляється в лад D цзюе, а наприкінці знову повертається основний лад G юй. З погляду європейської теорії передостанній такт співвідноситься з останнім як домінанта з тонікою (D щодо G) без підвищеного VII ступеня.

Серед характерних ознак китайської музичної культури варто вказати те правило, на яке вказує Гао Вэй. Йдеться про те, що у китайській музиці існує правило, за яким витримані звуки є опорними для ладу [13, 221]. Наприклад у тому ж самому творі, половинна

тривалість з точкою для звуку D — це ознака нового ладу, і в цьому розділі твори відбуваються постійні зміни опор G і D. Така ладова змінність може трактуватися як поєднання гармоній D-T, але водночас тут проявляється традиційний китайський принцип побудови вступного розділу: виклад тематичного матеріалу в основній тональності, відхилення від неї та повернення.

Послідовне використання двох ладів різних гун-груп композитор використовує багаторазово. Наприклад, в оркестровій сюїті «Прекрасний Тяньцзін», у I частині «Давня культурна вулиця» в одній мелодійній фразі флейти діцзи змінюють один одного Е-гун та Н-гун.

Полиладовість, як накладання різних ладів, композитор також використовує часто й у різних комбінаціях. Наприклад, висновок «Танцю мечів» написано в ладу As, який відстоїть на велику терцію від центрального елемента - (гун) C, що не випадково, оскільки збігається з налаштуванням дзвонів стародавнього китайського оркестру дзвонів [1, 101]. Одночасно з цим у басі зберігається опора G, яка була центральним тоном у попередньому епізоді, що призводить до накладення ладів різних гун-груп. Це можна порівняти з явищем політональності в сучасній західній музиці (Д. Мійо, О. Мессіана та ін.).

Вертикальна проекція звукорядів, у результаті якої утворюються звані ангемітонні кластери («пентатонические кластери» — Сяо Ді [11, 107]), використовується композитором у Концерті «Фенікс». Тут відбувається розширення поняття кластер. Сяо Ді вказує на можливість утворення різних типів кластерів у сучасній музиці: «Кластер — це нелінійний ефект, створений із лінійних компонентів. Зустрічаються целотонові, напівтонові, $\frac{3}{4}$ тонові та $\frac{1}{4}$ тонові кластери. Кластер може бути складений з кількох приватних смуг різної густини заповнення. Можливі також розриви всередині приватного ряду» [11, 90]. У партії оркестру присутні кластери з усіх тонів звукоряда, чия назва є похідною від назви регіону — стародавнього чотирехступеневого ангемітонного ладу. У цьому фрагменті виникає накладення кластерів, утворених із двох таких звукорядів (CD-F2-G2 і E2-Fis2-A2-H2). У разі утворення вертикалі відбувається рахунок проекції горизонталі, що й у сучасній західній музиці. Інші акорди цього Концерту будуються за інтервалами ангемітонного пентатонного ладу, що є закономірним для сучасної китайської музики (на цю особливість її гармонійної мови звертає увагу дослідник Бен Цзіні [10, 86]).

Для творів представників «Нової хвилі» одним з найпопулярніших звернень є звернення до 12-тонової серійності. Дослідник Ван, Аньго визначає особливий шлях китайських композиторів до серійного методу як методу «поглинання та адаптації», зазначаючи, що при цьому «композитори не мали відчуття вичерпаності ладової системи, не мали потреби порвати з традиційною тональністю» [14, 49].

Серії, що включають ангемітонні ряди, використовували й інші далекосхідні композитори: корейський композитор Ісан Юн (1917-1995) у циклі "П'ять п'єс для фортепіано" (ориг. "Fünf Stücke für das Klavier"), з якої дебютував у 1958 році; у 1980-і роки до цього прийому звернувся китайський композитор Чень Мінчжі (Chen Míngzhì), 1922-2009), який створив цикл «Вісім п'єс для фортепіано» (g) 53, с.245] та низку інших композиторів. Тому звернення Сюй Чанцзюня до цієї техніки було органічним продовженням лінії розвитку сучасної китайської музики та відповідало позиціям «Нової хвилі». У сфері застосування сучасних композиторських технік у творчості Сюй Чанцзюня також виявляються своєрідні риси, пов'язані зі специфікою китайської традиційної музики. У творах композитора можна знайти обмежену алеаторику, мінімалізм (наприклад, у Концерті «Фенікс», Концерті для хуцін, циклі «три твори для фортепіано», де є традиційне багаторазове повторення мелодико-ритмічної формули чудово поєднувалося з технікою мінімалізму), елементи сонорики (кластери шену), серійної техніки.

Для прикладу розглянемо застосування серійної техніки та елемента обмеженої алеаторики у його п'єсі «Тиша» (1985) для меццо сопрано, люциня, цитри чжена (гучжена — 古筝 [gǔzhēng]), клавішних та ударних, в якій знайшла відображення естетика «Нової хвилі». Цей твір з одного боку, безпосередньо звертається до глибинних верств давньої китайської культури та філософії, з іншого, вступає в діалог із західним авангардом, використовуючи сучасні техніки композиції в системі координат східного мислення.

Зокрема, характерне для американського авангарду «посилення ролі ірраціонально-інтуїтивного початку» [2, 56] було одним із положень естетики «Нової хвилі». Неважко побачити тут і близькість до поглядів Джона Кейджа, для якого категорія мовчання була дуже важливою, як інтерес до художніх принципів Сходу та філософії чань (дзен) - буддизму. Саме звідти запозичено принцип споглядання, об'єктом якого може стати будь-

який звук. Він залишається прекрасним, оскільки його створила сама природа.

Наголошуючи на принциповій відкритості подібних форм, вчені констатують, що «репетитивність сама по собі ще не визначає характеру структурування цілого. Це робота на рівні матеріалу та найдрібніших структур. Як архаїчний метод і як радикальний вид авангардної техніки вона легко вступає у взаємодію Космосу з іншими техніками» [2].

Твір Сюй Чанцзюня показує його прагнення відображення нематеріального світу давньокитайської філософії, акцентує увагу на звукових хвилях як основі музики, а також на тиші як втіленні філософської категорії «ніщо». Тиша сприймається як одна з якостей природи, з якою в Стародавньому Китаї були тісно пов'язані уявлення про ідеальне духовне життя. Вчені чоловіки завжди отримували одкровення з природи, очищуючи розум і долаючи світські пута, адже краса природи породжує в людині особливі почуття [4, 84]. Завдання музиканта, у зазначеному контексті, полягає в тому, щоб втілити в музиці образ вічної тиші — як одного з проявів стабільного початку, що допомагає уникнути речей суетних і минулих. перші п'ять звуків стають провідним мотивом серії; це мелодійна структура, що пронизує весь твір. Усередині виникають три субмотиви: 1) d-c, 2) d-c-g, 3) g-es-f. Вони звучать у різних голосах, у тому числі в партії меццо-сопрано, де йдеться про відчуття запустіння та самотності. Серія та її ланки трактуються композитором як тематичний матеріал двочастинної форми, обрамленої вступом і укладанням. За словами композитора, від Шенберга він взяв трактування серії як теми, Сюй Чанцзюнь підкреслював близькість свого трактування до позицій Арнольда Шенберга.

Наступна мелодійна фраза голосу привносить деякі перестановки в серійний ряд: g-a-d-e-fis-gis-ais-f-g-h-e-fis. Його можна логічно розділити на кілька сегментів, що композитор підкреслює за допомогою розспівів - на кожен сегмент припадає за одним словом: 1) g-a, 2) d-e, 3) fis-gis-ais, 4) f-g. Перший і другий сегменти є ракохід першого субмотиву, у той час як наступний, що складається з двох великих секунд в обсязі великої терції - ротація третього субмотиву. Чисто мелодійно він сприймається як розвиток секундових кроків із початку фрази, нанизаних один на одного у центрі музично-словесного висловлювання. Цікавим є наступний мотив у шена: h-e-fis. Цей сегмент серії є ракоходом третього субмотиву, на тлі якого меццо-сопрано продовжує виконувати більше секундових покликів — луна. Новий варіант серії із перетворенням

знову звучить у люциня: c-g des-es-b-e-fis-c. Тут важливі інтонації des-es-b та e-fis-c: вони є інверсіями третього субмотиву, а тритон наприкінці — важлива зміна, яку вносить Сюй Чанцзюнь порівняно з початковим варіантом, є ознакою розвитку та загострення інтервального складу серії.

Отже, цей твір написано у вільній серійній техніці мелодійні розділи протиставляють їй низхідні хроматичні пасажі, що викликають асоціації, з одного боку, із давньою 12-ступінковою системою люй люй (律呂 [lǜlǚ]), звуки якої розташовуються за хроматичним звукорядом — з європейською серійною музикою.

Для передачі ідеї тиші композитор використовує принцип динамічних сплесків та різких спадів, що акцентують увагу слухачів на момент ослаблення звучності та відчуття її відсутності. Автор спрямовує всі кошти на те, щоб у центрі уваги були моменти тиші. Гра з тембрами інструментів, ускладнення гармоній, динамічні перепади створюють унікальний рельєф твору.

Незважаючи на те, що динаміка та статика — два взаємовиключні стани, вони внутрішньо амбівалентні. Динамічна музика також може створити відчуття статичності. Якщо якийсь звук має велику інтенсивність, створюючи своєю появою відчуття динамічності, але при цьому довго триває, він починає відтворювати ефект статичності. Психологія Девід Креч (David Krech) і Річард С. Кречфілд (Richard S. Crutchfield) справедливо вважають, що такий ефект пов'язаний з психологією сприйняття і, зокрема, з принципом "пересичення" (також званим "звиканням"). Активність сприйняття людини падає, якщо йому пропонується спостерігати те саме явище без змін; потрібна постійна стимуляція, щоб підтримувати активність на рівні [7, 60-64]. Вказаний психологічний феномен пояснює втрату інтересу та сприйнятливості під час прослуховування одного незмінного звуку; оскільки створюється одночасно відчуття пересиченості та нерухомості. Тому Сюй Чанцзюнь додає нові деталі: новий тембр чи ритм. Одне з таких додавань включає елемент обмеженої алеаторики: композитор вдається до графічного позначення ритмічного осередку з приблизною відповідністю передбачуваному звуковисотному малюнку, що дає можливість виконавцю досить вільно варіювати її в процесі виконання. Однак, як тільки подібна «графіка» починає повторюватися протягом деякого часу без змін, у сприйнятті слухача вона швидко

вироджується у фонову фігурацію. Природним продовженням музичного процесу стає постійне оновлення матеріалу.

П'єса «Тиша» концентрує найяскравіші риси естетики «Нової хвилі»: тверду опору як на традиційну музичну культуру, а й у деякі аспекти древньої філософії Китаю, що свідчить і назва твору. При цьому Сюй Чанцзюнь показує майстерне володіння прийомами західноєвропейської композиторської школи в їхній інтеграції з національними елементами китайської музики. Серійна техніка, яку застосовує композитор у цьому творі, трактована вільно. Головна її особливість — опора на мелодійну складову, що підтверджує також повне проведення серії саме у вокальній партії. Три основні субмотиви, сформованих у серії-мелодії, стають будівельним матеріалом всього твору: їх різні варіанти пронизують всю фактуру твору. Ця композиторська техніка застосовується Сюй Чанцзюнем як виразний засіб, що відбиває естетику класичної китайської поезії.

Таким чином, Сюй Чанцзюнь як повноправний представник «Нової хвилі» використовує у своїй музиці характерну для цього напрямку спрямованість до ідеалів минулого, до культури Стародавнього Китаю. Технічні та виразні можливості традиційних інструментів визначають і стрій всього твору, привносячи ще один важливий елемент стародавньої китайської культури: використання китайської системи ладу, яку він поєднує з сучасними композиторськими техніками (серійною, обмеженою алеаторикою, мінімалізмом та ін.). Ладоінтонаційна сторона його музики спирається на китайську систему модальних ладів (ангемітоніка, гексатоніка, гептатоніка), а також на більш давні чотириступеневі та триступні ангемітонні структури (Чу-лад, піпа-акорд) і ново-modalність (складені композитор). Він використовує як ладові модуляції, так і поліладові структури, що дисонують. Його твори демонструють різні типи ладової організації: від ладів системи юнь-гун-дяо до явищ ново-modalності («Танець меча»). Ангемітонні структури китайських ладів виявляються в нього і в рамках серійної техніки. В області композиції він використовує також мінімалізм, обмежену алеаторику та сонорні ефекти. Сюй Чанцзюнь синтезує китайські форми з європейськими, використовує гармонійні та композиційні засоби сучасної музики. Завдяки цим якостям його музика набуває яскравого національного колориту. Сюй Чанцзюнь поєднує у своїй творчості традиції китайської та академічної

європейської музики, тому його музика добре сприймається як широкою аудиторією, так і народжує резонанс серед професійних музикантів.

Література

1. Ван Дуаньгуй. Ладогармонічні особливості мелосу китайської народної пісні (на прикладі обробок для голосу та фортепіано). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115
2. Маркова О. Архетип гетерофонії у визначенні планетарної єдності музичних культур Сходу та Заходу. Схід - Захід: цивілізація та культура. Одеса, 2002. 256 с.
3. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. С. 12-29..
4. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с
5. Чжу Юаньюань. Претворення національних першоджерел у жанрі концерт. Молодий вчений. № 2, 2017. С. 87-93
6. Чу Юй Чен. Шляхи становлення національної музики. Молодий вчений. № 4, 2015. С. 22-25
7. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 367 с
8. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Asian Music. Vol. 22, No. 2. Pp. 83-96.
9. Taylor, Thomas, Morgan Harry. Chinese Music. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co, 1944. 145 p.
10. 苯金梯. 《新中国二胡协奏曲研究》—山东。硕士论文。山东大 2014 年 2012 年。第 19 也, 共 58 页
11. 传统的中国乐器// 肖迪编著。黄山出版社, 2012 年, 第 104 页, 共 170 页
12. 崔宪: 《曾侯乙编钟律学研究》, 中国音乐学, 1994 年第 1 期, 40-51 页, 第 42 页
13. 高伟, 古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/ 高伟/ 《智库时代》2019 年 40 期共 221-223 页
14. 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986 年 01 期 174-195 页

References

1. Wang Duangui.(2018). Harmonic features of melos of a Chinese folk song (for example, arrangements for voice and piano). Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky, 49. P.100-115.
2. Markova O. (2002) The archetype of heterophony in determining the planetary unity of the musical cultures of the East and West. East - West: civilization and culture. Odessa. 2002.
3. Matsievsky I. (2002). Games and unison. Connotation. Musicological explorations. Ternopil: Aston.P. 12-29.
4. Chekan Y. (2009). Intonational image of the world: monograph. Kyiv: Logos.
5. Zhu Yuanyuan. (2017). Transformation of national primary sources in the concert genre. Molodyy vchenyy. No. 2. P. 87-93.
6. Chu Yu Chen. (2015). Ways of formation of national music. Molodyy vchenyy. No. 4, P. 22-25.
7. Ship S. (1998). Musical form from sound to style. Kyiv: Zapovit.
8. Jiang Jing. (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Asian Music. No. 2, p. 83-96.
9. Taylor Thomas (1944). Morgan Harry. Chinese Music. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co.
10. 苯金梯. (2012). 《新中国二胡协奏曲研究》—山东。硕士论文。山东大 2014 年第 19 也, 共 58 页。
11. 传统的中国乐器(2012). 肖迪编著。黄山出版社, 第 104 页, 共 170 页。
12. 崔宪 (1994) 《曾侯乙编钟律学研究》, 中国音乐学, 年第 1 期, 40-51 页, 第 42 页。
13. 高伟.(2019).古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/ 高伟/ 《智库时代》年 40 期共 221-223 页。
14. 王安国, (1986). 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志 年01 期 174-195 页。

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 786.2(510)"19"(045.1)

Цитування:

Лю Цзюньї. Адаптація національної традиційної музики у фортепіанному мистецтві Китаю ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 181–186.

Liu Junyi (2023). Adaptation of National Traditional Music in Piano Art of China of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 181–186 [in Ukrainian].

Лю Цзюньї,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0009-1190-3161>
liyutz@ukr.net

АДАПТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ХХ СТ.

Метою дослідження є висвітлення адаптацій традиційної китайської музичної культури у фортепіанній музиці для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст. **Методологія дослідження.** В ході дослідження за допомогою використання методів культурно-історичного, стилістичного аналізу, методів герменевтики та музикознавчого аналізу було встановлено, що до значимих факторів «китайського стилю» можна віднести постійні методи композиторської роботи, які найбільш яскраво проявляються на рівні мелодичного наповнення, ритмічної організації, гармонії, а також безпосередньо адаптації тембрів характерних народних інструментів. **Новизна дослідження** полягає у тому, що вперше шляхи впливу національного стилю на формування фортепіанної культури розглянуто з позицій адаптацій специфічних рис у межах однієї культури але при переході від національно-традиційного до авторського, композиторського простору. **Висновки.** Форми адаптації національної культури у фортепіанному мистецтві Китаю, представлено у таких елементах музичної мови, як специфіки мелодії (опори на пентатоніку), збереження ритмічної та композиційної свободи відповідно до розгортання художнього образу, що закладено через програмність музичного твору, а також у адаптації тембрів аутентичних музичних інструментів через можливості фортепіано.

Ключові слова: культурні впливи, китайський стиль, фортепіанна музика, адаптація, традиційна музика.

Liu Junyi, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko

Adaptation of National Traditional Music in Piano Art of China of the Twentieth Century

The purpose of the study is to describe the ways of influence of the national musical tradition on the piano culture of China. The emphasis is placed on highlighting the most specific components of music - melody, harmony, rhythm, programmatic, and others - as immanent features of the national mentality from the standpoint of the genesis of the twentieth century piano art. The purpose of the study is to highlight the adaptations of traditional Chinese musical culture in piano music to reveal its aesthetic significance and features in the context of the development of the twentieth century piano art. **The scientific novelty** is that for the first time the ways of influence of the national style on the formation of piano culture are considered from the standpoint of adaptations of specific features within one culture but in the transition from the national-traditional to the author's, composer's space. **The research methodology** employed cultural-historical and stylistic analysis, as well as hermeneutics and musicological analysis. Through these methods, the study identified that the key factors of the "Chinese style" encompass consistent approaches to composer work, prominently evident in melodic content, rhythmic organisation, harmony, and direct incorporation of timbres from traditional folk instruments. **Conclusions.** The forms of adaptation of national culture in the piano art of China during the 20th century are evident in various elements of the musical language. These include the distinctive melodic characteristics, particularly the reliance on the pentatonic scale, preservation of rhythmic freedom, and the form structure that incorporates the logical deployment and development of artistic imagery through the programming of the musical work. Additionally, the adaptation is seen in the specific use of timbres resembling authentic musical instruments and their characteristic melodic structures, enriched through the capabilities of the piano.

Key words: cultural influences, Chinese style, piano music, adaptations, traditional music.

Актуальність теми дослідження. Китайське фортепіанне мистецтво має достатньо стислу та насичену історію розвитку. Її початком дослідники вважають твори «Марш миру» та «Хвилі Хуа Башань і Сянцзян» у

1915 р. Чжао Юаньжень [11, 56–57]. Вочевидь постає факт, що зміни та розвиток, який зазнавала фортепіанна культура, відбувалися від впливом різноманітних стилістичних

інтенцій та ідеологічних конотацій, що виникали на різних етапах історії.

Китайська традиційна музика є важливою складовою китайської національної культури, яка має національні характеристики та культурні зв'язки. Вона глибоко закорінена в ґрунті високої культурної спадщини давньої китайської нації та протягом тисячоліть має власні національні особливості. Від початкового етапу звернення до національної культури, коли прагнення до використання народних здобутків було основним засобом відбиття китайського стилю, до кульмінації, а саме цитування традиційних музичних мелодій та дослідження специфічності національного гармонічного письма під час Культурної революції, до 1980-тих років, з їх акцентуацією на відмові від попередньої єдиної моделі, під впливом тенденції глобалізації та зростаючому усвідомленні національності, фортепіанна культура набувала статус прогностичної моделі буття соціуму, відбиття подій, що відбувалися навколо. Зі своїми багатими та різноманітними формами, ідеями і незвичайною послідовністю викладення музичної думки, вона була інтегрована в усі музичні сфери китайської нації та, відображаючи всі аспекти національного духу китайців, спрорегувала їх подальший розвиток. Саме це обґрунтовує тезу про існування фортепіанної культури, як регламентації фортепіанних творів як диверсифікованої, різноманітної, складної та персоналізованої відповідно історичного часу концептуальної цілісності. Загалом, «безперервне дослідження та прагнення до «китайського стилю фортепіанної музики» з «націоналізацією»» [4], є не лише основною ланкою розвитку та еволюції китайської фортепіанної музики, а й корінням формування китайської музичної культури у цілому, у тому числі й безпосередньо її стильових особливостей. Саме вивчення традиційності як невід'ємної складової китайської фортепіанної культури у дискурсі формування «китайського стилю» становить актуальність даної роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Відповідно до праць Ні Хонжінь, «китайський стиль» – це форма мистецтва або образ життя, заснований на традиційній китайській культурі, що містить велику кількість китайських елементів [10]. Водночас зазначене дослідження більше тяжіє до культурологічних розвідок й дозволяє нам скласти загальну картину буття у той чи той період. Безпосередньо основу даної роботи склали праці, що присвячені фортепіанній культурі Китаю. Так, варто навести дослідження Ван

Лісань [2] – щодо становлення та розвитку історії музичної культури Китаю; Бянь Мен [1] щодо періодизації та розвитку фортепіанного мистецтва. Питання практичного аранжування та огляду національного інструментарію було розглянуто у роботах Янь Чжихао [7]. В цілому він висвітлює деякі питання обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Виявлено, що акцентуація на практичному результаті та констатації фактично аналізу творчого спадку композиторів не достатньо дозволяє висвітлити основні складові національного впливу безпосередньо на китайський стиль.

Цікавим у контексті цього дослідження є роботи двох наукових авторитетів у галузі вивчення китайської музики: Уан Хуа [12] і Ду Ясюн [9]. Ними визначено, що традиційна народна музика входила до фортепіанної через зацікавленість з боку композиторів тритуальними піснями, народною інструментальною музикою, танцями тощо.

У своїй статті «Концепція, композиція та структура дискурсу китайської музичної теорії» Ду Ясюн зазначив, що «традиційна китайська музика є корінням китайської музики та основою для розвитку національної музики в нову епоху» [9,70]. Саме відмінна від західної музики та яскрава у своїй самобутності форма традиційної китайської музики втілює багаті та глибокі естетичні концепції, художні підтексти китайської нації на що вказує у своєму дослідженні Чжао Юе [5]. Такий широкий спектр свідчить, що композитори трактують традиційну національну музику як важливий базис щодо перспектив пошуку «китайського стилю». На теперішній час, згідно до розвідок Ду Ясюн, що присвячені систематизації надбання фортепіанної культури, було зафіксовано близько 212 фортепіанних творів на основі традиційної музики, що становить 44% від загального числа фортепіанних аранжувань та транскрипцій і майже половину всієї китайської фортепіанної творчості. Ці твори являють собою одну з найбільш важливих форм фортепіанного мистецтва, яка може бути популяризована в Китаї та за його межами, саме ці твори складають популярний репертуар, що часто виконується [7]. Зазначене пропагує мету дослідження, а саме висвітлення шляхів адаптації традиційної китайської музичної культури у фортепіанній культурі для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст. Відповідно до мети, завдання такого дослідження будуть

спрямовані на вивчення народної музики та фортепіанної культури Китаю, з позицій опанування шляхів адаптації національної музики у китайській фортепіанній культурі. Такий досвід допоможе краще зрозуміти вплив культурних та національних аспектів на музику, а також допоможе визначити основні характеристики «китайського стилю» у фортепіанній музиці.

Метою дослідження є висвітлення адаптацій традиційної китайської музичної культури у фортепіанній музиці для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва XX ст.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до визначення та функціонального наповнення, етнічні характеристики постають як сукупність спільних рис, які митці конденсують у процесі творчості, щоб відобразити соціальне життя та втілити свій унікальне культурне бачення, духовні якості, думки та почуття через власний спосіб мислення, естетичну свідомість та творчі прийоми [1, 46-49]. Елементи китайської традиційної музики для фортепіано стають носієм «китайського стилю» насамперед через їх змістове навантаження, що закарбоване у програмних назвах, мелодиці, етнічній специфічних регіональних ознак музичної мови, у тому числі ритм, гармонію, модуляцію, мелодію тощо, симуляцію тембру та звуку народних інструментів, а також глибоку культурну конотацію. Водночас, варто зазначити, що адаптація традиційної китайської музики, також має інтегровані західні традиції, щодо композиційних технік. Йдеться про те, що логічно було б акцентувати ті факти, що китайські фортепіанні твори, що виникли як результат адаптації насамперед народної музики, стали центральним втіленням універсальних характеристик «китайського стилю» фортепіанної музики з їх національними особливостями, такими як програмність, тематизм, етнічні приналежності музичної мови, імітації тембру та звуку, багатства регіональних особливостей та інші. У такому випадку, адаптація традиційної китайської музики є найбільш прямим і природним способом реалізації «китайського стилю» у фортепіанній музиці. Варто наголосити, що йдеться не тільки про безпосереднє аранжування національного спадку у фортепіанній творчості, а саме адаптації народних традицій, незалежно від їх прямого використання у фактичному культурному застосуванні, але таких, що увійшли до фортепіанної культури та стали

засобами виразності. Варто зазначити, що сам термін «адаптація», відповідно до тлумачення Дай Башень [8, 16], трактовано як прямий засіб збереження іманентних рис культури у її процесуальному втіленні у різних видах мистецтв.

Якщо говорити про характеристики китайського фортепіанного мистецтва, то однією з основних його рис є тяжіння до програмності. Варто наголосити, що саме вербальна назва, яка стисло й узагальнено, за допомогою інтуїтивно зрозумілого зображення та легкої для розуміння назви музичного вмісту, спрямовує сприйняття образної складової китайської музичної культури стала підґрунтям для зацікавленості східними композиторами європейським романтизмом [12, 42].

Наприклад, у «Чотирьох народних пісень з північного Шаньсі» Ван Цзянжунга є чотири музичні твори: «Великий труд війська і народу», «Вишитий золотий знак», «Історія старого чоловіка» та «Поворот до Великого Шляху»; у «Шанхайнській стилізованій сюїті» Цуї Шигуана є «Місцева пісня», «Пара квітів», «Гуси відлітають на південь», «Дрібний дощ» та інші, чітко продемонстровано образний зміст музичного твору, який зафіксовано у назві. Більш за те, зафіксовано не просто враження композитора, а найбільш типові знакові образи народних звичаїв та подій. Також, у фортепіанних творах спостерігаються спроби поєднання та адаптації засобів виразності із суміжних видів мистецтв, що також є проявом романтизму у музиці. Тобто основним у фортепіанній культурі стає «розуміння перед почуттям та сприйняттям звуку» [3, 72]. Серед таких творів варто навести, «Переслідуючи місяць з барвистими хмарами» і «Кохання метеликів» Ван Цзянжунга, «Два журавлі слухають весну» Чжу Сун та «Весняний ранок на узбережжі» Ян Ісо, які є інтенцією до відомого чорнильного малюнку X століття, тоді як «Історія пастушка» Дан Чжаой та «Червона ріка на всю ширину» Чу Ванхуа розповідають нам емоційну історію, «збуджуючи нашу пам'ять про події китайсько-японської війни» [1, 23].

Як відомо, музична мова постає як специфічна система, за допомогою якої втілюється зміст музичного твору. Як душа музики та вираження змісту музичного твору, вона представлена через взаємодію мелодії, ритму, гармонії, тембру, модуляції та багатьох інших елементів [1, 56]. Пошук «етнічної приналежності» музичної мови, її національного характеру є важливою

складовою щодо втілення «китайського стилю» у фортепіанній музиці.

Важливу роль у відбитті національних особливостей та їх збереженні у фортепіанній музиці має стиль викладення та характер мелодії, її розвиток. Мелодія, як основна декларація і основний засіб виразності, є головною основою для спадкоємства та розвитку традиційної музики, народних елементів, а також є важливим чинником для підсилення націоналізації фортепіанної музики. Мелодичні звуки та специфіка їх поєднання, утворилися протягом довгої історії традиційної музики, й мають унікальну, характерну для даної нації складову, чим обґрунтовують широкий простір і багатий мелодичний матеріал для створення фортепіанної музики в китайському стилі. Мелодія є найбільш прямим і видатним виявом «націоналізації» фортепіанної музики, а ключ, який є основою мелодії, стає важливим чинником для підкреслення національного генезису фортепіанної музики. Пентатонічний національний строй, що базується на тоніках Гун, Шан, Ю, Гунь та Жі, має стійкість та високий гармонічний потенціал, і є важливим символом національної фортепіанної музики й не поділяється на відміну від західної на стійкі чи не стійкі ступень. Наприклад, «Два джерела, що відбивають місяць» Чу Ванхуа, «Осінній місяць у Пінху» Чжень Пейсюна, «Трикратна пісня про Янгуан» Лай Їнхуа, «Танець лотосу» Ку Вей і так далі. Музика базується на національному пентатонічному строю, з відповідним додаванням звуковисотності для втілення традиційної естетики «старовинної простоти та елегантності та свіжої й сучасної атмосфери» [8,13].

Більшість мелодичний інтонацій, які склали основу китайських адаптацій для фортепіано базуються на знайомій народній музиці, або безпосередньо цитують народні мотиви як тематичну мелодію, ка підлягає розвитку, що власне й дозволяє здійснювати фортепіанну обробку фрагментів народних мелодій як тематичний матеріал для твору адаптувати його у новій якості.

Як вказує Дай Байшен, для вираження змісту та основної ідеї китайських тем «потрібен національний стиль та використання національних звуків» [8,15]. Одними з прикладів таких творів є: «Червона азалія в Шаньдань» Ван Цзянжунга, заснована на двох народних піснях з північного Шаньсі – «Коли брат Червоної Армії повертається» та «Дівчина несе воду»; «Літаючі гуси» Лю Сюеаня, засновані на пісні південних провінцій «Гуси на

озері Пінг Ша»; «Пастка з десяти сторін» Ін Чженьцуня, заснована на народній пісні для піпи з такою самою назвою; «Продаж» Чжень Пейсюна, заснована на гуандунській народній пісні «Туалетний столик»; «Луна пустої долини» Хуан Хувей, заснована на тибетській народній пісні «Сніг на горі, неначе квітка» з Мао Каунті та інші.

Відомо, що китайська музична культура склалася під впливом конфуціанства й несе у собі ту процесуальність буття, яка характерна побудові всесвіту. Саме тому значущості набуває система ритмобудови. У китайській музичній культурі, саме ритм вважається одним із найперших музичних елементів, що з'явилися, і одним із найдинамічніших засобів музичної виразності, що відіграє вирішальну роль у формуванні типового національного музичного стилю [4, 28]. На відміну від пульсуючих, чітко організованих ритмоструктур західних музичних творів, ритми китайської музики є більш гнучкими та вільними. Ряд унікальних ритмічних стилів становить ритмічні стилі різних етнічних груп і регіонів. Достатньо яскраво це продемонстровано у «Синьцзянській фантазії» Чу Ван Хуа, «Перший синьцзянський танець» Дін Шань Де, «Синьцзянська фантазія» Ден Ер Бо. Тобто навіть у творах, у їх назвах чітко прослідковується регіональна складова у побудові специфіки. Основу композиції становлять найбільш характерні танцювальні ритми та інструментальні специфічні ознаки регіону Синьцзяну, а саме синкоповані та пунктирні ритми, які роблять музику Синьцзян більш живою, легкою та сповненою сили. Пунктирні ритми, з іншого боку, демонструють відчуття інструментальної «інтонації та стаккато», посилюючи динаміку музики Синьцзяну.

Ще одним вектором, де спостерігається вплив національної музики на фортепіанну є гармонія. Тут варто наголосити, що важливою складовою у формуванні китайської фортепіанної культури є уникнення конфліктів та дисонансів, які можуть виникнути при поєднанні традиційної західної функціональної гармонії з національними тонами на основі національних народних мелодій. Зазвичай композитори використовують гармонічні техніки, такі як діатонічні інтервали та акорди, специфічну інтерваліку – переважно кварта – квінти, пентатонічні лінійні акорди та інші подібні прийоми.

У цьому контексті цікаво навести творчість композитора Чу Ванхуа. Він стояв на позиціях, що при підсиленні національної

складової, не можна говорити про буквально повторення чи цитування гармоній. Варто «охопити гармонізацію та переплетіння мелодії таким чином, щоб вона непомітно вписувалась у національні емоції та темперамент» [3: 134]. Також варто навести твір Цуй Шигуана «Птахи, що розмовляють на порожніх горах», де на початку твору композитор використовує унікальний гармонійно-спустошний звуковий ефект паралельної квартової гармонії, щоб створити тихий і порожній настрій «пустої гори», що відтворює естетичну сферу оригінального вірша «На пустій горі нікого не видно, лише пташині голоси» та «шум бджіл у лісі», що передає естетичну сферу оригінального вірша «Ліс тихий, пташки співають і гора усамітнена» [3, 128].

Цілком логічно, що окрім мелодичних, ритмічних, гармонічних специфічних рис національні інтенції відбилися на структурі фортепіанних творів. Традиційна китайська музика дуже чутлива (за Ші Йонг), що полягає у зміні враження і часто не дотримується фіксованої форми, а структура музичної тканини здебільшого розширюється відповідно до розвитку емоційного наповнення. Так найпоширенішою формою фортепіанного твору стає багаточастинність, нерепрезентативність розділів, відповідно до структурних характеристик традиційної європейської музики, багаточастинність, циклічність та імпровізаційність: «Музика має структуру, в якій змінюється настрій твору» [6, 43].

При розгляді китайського стилю та його національної генези необхідно звернутися до народного інструментарію, який став основою для розвитку фортепіанного мистецтва. В китайській народній музиці існує багато різних типів музичних інструментів та різноманітні техніки гри на них. Різні типи інструментів та їхні техніки гри створюють своєрідний тембр і звук. Ші Йонг к характерным элементам китайского стиля относит использование традиционных ладовых пентатонных структур; включение характерной тембровой палитры аутентичных китайских инструментов, таких как піпа, гучжэн, эрху и лютя; использование стиля, представленного богатою на орнаментику мелодий (Ші Йонг). В адаптаціях китайської музики для фортепіано композитори з великою увагою ставляться до імітації звукових ефектів китайських народних інструментів, як до ще одного важливого фактору, що відображає «китайський стиль». Наприклад, у творі «День перетворення» Чу Ванхуа використовує техніку, яку Ван Юе

зазначив як «small second touch» для імітації високого, ніжного зміщення музичного звуку банху. У творі «Святкова поема села» Цзян Веня підкреслює «китайський стиль» твору шляхом імітації орнаментального скрипіння вгору та вниз на цинці та різних спеціальних технік, таких як тремоло, гра на струнах, та інші виконавські прийоми, що характерні для піпи.

Ці твори додатково збагачують національний характер фортепіанної музики завдяки імітації тембру та звуку етнічних інструментів. Вони є важливим фактором у створенні «китайського стилю» шляхом адаптації композиторами типових національних складових.

Висновки. Отже, китайська традиційна музика, що має довгу історію та національні характеристики, використовується як натхнення для адаптацій для фортепіано. Композитори активно досліджують та експериментують з національними техніками та китайським стилем в музиці, намагаючись імітувати звуки етнічних інструментів. Адаптації китайської музики для фортепіано відображають різноманітність регіональних характеристик, що збагачує музичну традицію Китаю. Вони є популярними серед громадськості завдяки своєму глибокому культурному змісту та національному характеру. Розвиток мистецтва фортепіано в Китаї представляє постійний процес взаємовпливу китайської та західної культур, що сприяє формуванню унікального китайського стилю фортепіанної музики, який відображає багатство культурного спадку та національної ідентичності Китаю. Можна зробити висновок, що форми адаптації національної культури у фортепіанному мистецтві Китаю, що представлено у композиторській творчості ХХ ст. виявлено у таких елементах музичної мови, як специфіки мелодії, а саме опори на пентатоніку, збереження ритмічної свободи та формоструктури, де обидва елементи визначають логікою розгортання та розвитку художнього образу, що закладено через програмність музичного твору, а також у специфіки використання тембрів аутентичних музичних інструментів та їх характерного типу мелодичної структури, багатої орнаментикою через можливості фортепіано. Китайський стиль продовжує розвиватися в методах композиторської роботи – у адаптації популярних народних мелодій; переваги циклічності та спрямуванні на формування глобального контексту на рівні регіонального вивчення фортепіанної спадщини. Власне

останнє формує перспективи подальшого дослідження щодо збереження регіонально-глокальних специфічних рис у контексті загального розвитку.

Література

1. Бянь, Мей. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле. 1996. 181 с.
2. Ван Лисань. Зібрання праць. Пекін. 2017. 202 с.
3. Ван Юе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
4. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, № 6. 2004. С. 20 – 31.
5. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*. № 5. 2004. С. 81-96. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>
6. Ші, Йонг. Теорія модального кольору із «Музичної теорії та культури». *Китайське музичне виховання*. № 11. 2012. С. 43-45.
7. Ян Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. № 2. 2017. С. 51-57.
8. Dai Baisheng. The «Chinese Style» of Chinese Piano Music. *Yellow Bell*, 2, 2012, P.1-25
9. Du Yaxiong. The concept, composition and construction of Chinese music theory discourse system. *People's Music*, 4, 2018. P. 65-73
10. Ni Hongjin. Life with Black and White Keys (Part 1). *Piano Art*. № 10. 2010. P. 22–26.
11. Said Edward. *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books. 2016. 344 p.
12. Wang Hua. Rambling on the solo piano piece «Erquan Ying Yue». 2020. 208 p.

References

1. Bian, Mei. (1996). Formation and development of Chinese piano culture. Beijing: Hua Le. [In Chinese].
2. Wang, Lisan (2017). Collection of works. Beijing. [In Chinese].
3. Wang, Yue. (2005). History of contemporary Chinese music. Beijing. [In Chinese].
4. Lyan, Khaydun. (2004). National style of Chinese piano works. *Education and art*. Beijing. No6. 20 – 31. [in Chinese].
5. Zhao Yue (2022). Genre specifics in Chinese piano music as a national cultural code. *Art-Platforma*. № 5. S. 81-96. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>.
6. Shi, Yong. (2012). Modal color theory from "Music Theory and Culture". *Chinese musical education*, 11, 43–45.
7. Yan Zhihao. (2017). Ways of penetration of piano art into the Chinese cultural space. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art history. No. 2. P. 51-57. [in Ukrainian].
8. Dai, Baisheng. (2012). The “Chinese Style” of Chinese Piano Music. *Yellow Bell*, Vol. 2, P. 11-25.
9. Du, Yaxiong. (2018). The concept, composition and construction of Chinese music theory discourse system. *People's Music*, Vol. 4, P. 65-73.
10. Ni, Hongjin. (2010). Life with Black and White Keys (Part 1). *Piano Art*. № 10. P. 22-26.
11. Said, Edward. (2016). *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books.
12. Wang, Hua. (2020). Rambling on the solo piano piece “Erquan Ying Yue”.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 26.05.2023

УДК 78.071.1(477):78.071.2(71)"185"

Цитування:

Осмачко Ю. О. Творчість українських композиторів у концертно-виконавській практиці піаністів діаспори Канади другої половини ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 187–193.

Осмачко Юлія Олександрівна,
аспірантка Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0002-3274-1888>
yuliaosmachko@ukr.net

Osmachko Yu. (2023). Work of Ukrainian Composers in Concert and Performance Practice of Pianists of the Canadian Diaspora in the Second Half of the Twentieth Century. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 187–193 [in Ukrainian].

ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТІВ ДІАСПОРИ КАНАДИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Мета роботи полягає у висвітленні основних віх концертно-виконавської діяльності піаністів української діаспори Канади другої половини ХХ ст.; розкритті палітри їх репертуарного багатства; окресленні ролі творчості українських композиторів у виконавському доробку піаністів-емігрантів. **Методологія дослідження** ґрунтується на таких наукових підходах як хронологічний, що дає змогу розглянути мистецьку діяльність піаністів української діаспори Канади у часовій послідовності; конкретно-пошуковий, що полягає в опрацюванні літератури дотичної тематики; предметно-цільовий аналіз концертно-виконавської атмосфери в діаспорі, завдяки якому прослідковуємо індивідуальний виконавський стиль піаністів-емігрантів, та палітру їх концертного репертуару. **Наукова новизна** розвідки полягає в комплексному дослідженні основних аспектів виконавської творчості піаністів української діаспори Канади другої половини ХХ ст., головно, з'ясуванні ролі творчості українських композиторів у їх репертуарному списку; вперше здійснено аналіз концертно-виконавських надбань маловідомих в Україні піаністів Романа Стецури та Стефанії Жовнір-Клос. **Висновки.** Проаналізувавши концертну діяльність українських піаністів різних поколінь, можна стверджувати, що творчо-виконавська діяльність митців української діаспори Канади стала вагомим внеском у розвиток музичної культури України, оскільки її представники доклали чимало зусиль задля збереження та популяризації національного музичного мистецтва у полікультурному середовищі. Яскравим свідченням цього є включення до їхнього виконавського репертуару творів композиторів різних епох: від Д. Бортнянського й М. Лисенка, до вірців музичної творчості сучасних майстрів – Б. Фільц, Є. Станковича, М. Скорика, Г. Ляшенка, О. Красотова, Ж. Колодуб, Л. Дичко, з якими тісно співпрацювали піаністи.

Ключові слова: українська діаспора Канади, фортепіанне виконавство, українські композитори, репертуар, концертні виступи.

Osmachko Yulia, Postgraduate Student, Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts Department, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Work of Ukrainian Composers in Concert and Performance Practice of Pianists of the Canadian Diaspora in the Second Half of the Twentieth Century

The purpose of the work is to highlight the main milestones of the concert performance activities of pianists of the Ukrainian diaspora in Canada in the second half of the twentieth century; to reveal the palette of their repertoire; to outline the role of Ukrainian composers in the performing heritage of emigrant pianists. **The research methodology** is based on the following scientific approaches: chronological, which allows the author to consider the artistic activity of pianists of the Ukrainian diaspora in Canada in a chronological sequence; specific search, which consists in studying the literature on related topics; subject-targeted analysis of the concert and performance atmosphere in the diaspora, which helped to trace the individual performance style of emigrant pianists and the palette of their concert repertoire. **The scientific novelty** of the research lies in a comprehensive study of the main aspects of the performing creativity of pianists of the Ukrainian diaspora in Canada in the second half of the twentieth century, mainly in clarifying the role of the Ukrainian composers in their repertoire; for the first time, the concert and performance achievements of pianists Roman Stetsura and Stefania Zhovnir-Klos, little-known in Ukraine, were analysed. **Conclusions.** Having analysed the concert activities of Ukrainian pianists of different generations, it can be argued that the creative and performing activities of artists of the Ukrainian diaspora in Canada have made a significant contribution to the development of the musical culture

of Ukraine, as its representatives have made great efforts to preserve and popularise the national musical art in a multicultural environment. A vivid evidence of this is the inclusion in their performance repertoire of works by composers of different eras: from D. Bortnianskyi and M. Lysenko, to examples of the musical creativity of contemporary masters – B. Filts, E. Stankovych, M. Skoryk, H. Liashenko, O. Krasotov, Zh. Kolodub, L. Dychko, with whom the pianists worked closely.

Key words: Ukrainian diaspora of Canada, piano performance, Ukrainian composers, repertoire, concert performances.

Актуальність теми дослідження. Музична культура української діаспори другої половини ХХ ст. постає важливим консолідуючим чинником збереження національної ідентичності та поширення української культури за кордоном. Складна соціально-економічна ситуація, посилення процесів ідеологізації та русифікації, обмеження права національного самовизначення (в умовах радянського панування) та, зрештою, неможливість вільного мистецького розвитку – всі ці чинники стали каталізатором масового виїзду українських митців за кордон, зокрема до Канади. Вступаючи в культурний діалог з канадськими музикантами, вони успішно ретранслявали власні культурні надбання у світовий простір.

Серед засобів музично-мистецького самовираження українства провідне місце належить хорovій творчості як ментально й історично провідній. Однак не менш значущим та самобутнім явищем у цьому контексті є фортепіанне мистецтво, яке маючи полікультурну генезу, виконує роль транслятора національної ідеї в умовах еміграції. Отримавши змогу звертатися до тієї частини української культурної спадщини, зокрема й музичної, яка в Україні підпадала під заборону, діаспоряни виявляли гостре бажання ділитися власними мистецькими надбаннями з чужоземним населенням, шляхом організації різноманітних мистецьких програм та включення до них взірців творчості українських композиторів. Таким чином, сформувався культурний діалог, що з плином часу призвів не лише до взаємопроникнення етнічних кодів різних культур, але й до створення творчості високого професійного рівня поза межами Батьківщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню мистецької, зокрема концертно-виконавської праці українських піаністів північноамериканської діаспори (США й Канади) присвячена доволі незначна кількість праць. Вивченню засад української фортепіанної школи та її ролі у мистецькій освіті присвятили свої дослідження Г. Блажкевич і Т. Старух [6]. Окремі аспекти життєтворчості піаністів діаспори висвітлено в наукових розвідках В. Витвицького [9],

Р. Савицького-мол. [28], О. Жолкевич [16], З. Лабанців-Попко [22], А. Житкевича [14; 15], Т. Гнатів [10], В. Грабовського [11], О. Німилович [25; 26], У. Молчко [24], О. Дітчук [13] В. Чайки [31], монографічних дослідженнях Г. Карась [18], Н. Кашкадамової [19; 20]. До питань міжнародного представництва українського фортепіанного репертуару звертаються у своїх працях І. Новосядла [27], М. Чорнобай [32].

Мета роботи полягає у висвітленні основних віх концертно-виконавської діяльності піаністів української діаспори Канади другої половини ХХ ст.; розкритті палітри їх репертуарного багатства; окресленні ролі творчості українських композиторів у виконавському доробку піаністів-емігрантів.

Виклад основного матеріалу. Історія музично-культурного життя українців Канади сягає кінця ХІХ ст. За більш як 120 років проживання в країні поселення українці зарекомендували себе гідними громадянами, створивши надзвичайно розгалужену мережу різноманітних організацій, завдяки яким досягли значних успіхів в усіх сферах суспільного життя. Активізація процесу об'єднання української спільноти в Канаді набула значних обертів з початком третьої хвилі еміграції (кінець 1940-х – 1950-ті рр.) і значно підсилилася, починаючи з 1945 року. Тоді ж і розпочався період стрімкого розвитку музичної культури української діаспори Канади, насамперед пов'язаного з освітньо-професійною музичною майстерністю, а головню з виконавською творчістю. Вже існуючі українські осередки діаспори стали культурними центрами, що задавали динаміку розвитку для решти країн, де проживали українські емігранти. Фактично, можемо говорити про певні транскультурні чинники, що стали визначальними у творчості митців діаспори та сприяли активному формуванню новітніх основ розвитку музичної культури. Така ситуація насамперед обумовлювалася прибуттям за океан значної кількості національно свідомих, інтелектуальних і мистецьких сил, що доклали чимало зусиль для розвитку та популяризації української культури, зокрема й музичної, у світі. Серед них чимало знаних віртуозів-виконавців, котрі

пропагували зразки творчості українських композиторів, таким чином ввійшовши у культурне середовище цих країн та забезпечивши українському мистецтву беззаперечне світове визнання.

До цієї когорти належить Любов (Любка) Колесса (1902–1997) – одна з найславніших піаністок ХХ ст., концертно-виконавська діяльність якої здебільшого ґрунтувалася на популяризації української музики в світовому мистецькому просторі. З юного віку піаністка багато концертувала. Зокрема виступала в Берліні, Мюнхені, Франкфурті, Парижі, Лондоні, Цюриху, Мадриді, Мілані й інших містах Європи. Від 1925 року регулярно приїздила з концертами до України (Львів, Київ, Одеса, Харків). «Нерозривний зв'язок з Україною, її культурою, історією, релігією, – зазначає Г. Карась, – знаходив пряме вираження в концертній діяльності піаністки» [18, 407]. Насамперед це простежується у розгорнутих концертних програмах, де особливе місце завжди відводилось композиторській спадщині українських митців.

Серед перших концертів виконавиці у програмі якого звучала українська музика є виступ у Берліні 16 лютого 1922 року. Саме тоді піаністка познайомила широкі мистецькі кола з низкою Прелюдій В. Барвінського [18, 408].

Вагому роль Л. Колесса відіграла також в популяризації творчості Н. Нижанківського, композиції якого вводила до свого репертуару починаючи з 1920-х рр. Зокрема відомо, що Прелюдія і Фуга у її інтерпретації звучала в Італії, а «Імпровізація на українську тему» вперше була виконана піаністкою у Львові 1925 року [18, 409].

У травні 1937 року Л. Колесса виступила в одній із перших передач англійського телебачення, представивши слухачам розгорнуту програму з творів М. Лисенка (Рапсодія № 2, Гавот), В. Барвінського (П'ять прелюдій, Мініатюри) та Н. Нижанківського («Імпровізація на українську тему», Прелюдія і Фуга, «Варіації на українську тему»). Впродовж 1937–1938 рр. Л. Колесса здійснила велике концертне турне Південною Америкою, де відіграла 178 концертів, до програм яких входили як композиції світових класиків, так і зразки української музичної творчості [16, 2–3]. Востаннє на великій сцені Л. Колесса виступила 14 грудня 1950 року в знаменитому «Carnegie Hall» в Нью-Йорку. Відтоді стала все рідше з'являтися на концертній естраді.

Загалом до репертуару виконавиці входили 38 концертів для фортепіано з оркестром, органні транскрипції Й.-С. Баха,

«перлини» творчості Д. Скарлатті, В.-А. Моцарта, великі цикли Р. Шумана, композиції Ф. Шопена тощо. Проте чільне місце в сольному репертуарі артистки займали твори М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Борткевича, С. Людкевича, що стали для виконавиці своєрідною «переправою» між Україною та Канадою [13, 415].

Піаністка-віртуоз Марта Кравців-Барабаш (1917–2002) часто виступала як солістка, а ще частіше – як концертмейстерка з хорами «Прометей», «Сурма» (диригент Л. Туркевич), співаками І. Туркевич-Мартинець, М. Голинським, В. Тисяком, Й. Гошуляком, С. Федчук, І. Мигаль, М. Латишком, Р. Садовою й іншими. Концертувала в Європі, зокрема в Австрії, Німеччині, а після еміграції за океан – у Канаді, де проживала до кінця життя.

Серед виступів за участі піаністки варто згадати концерт оперної співачки І. Туркевич-Мартинець у Вінніпезі (1954), де у виконанні мисткинь прозвучали солоспіви «Ой, сумна, сумна» В. Барвінського, «Тебе нема» С. Туркевич-Лук'янович, «Співа зима» В. Косенка, «Ой Боже, мій Боже» М. Колесси та «Коломийка» Р. Сімовича [1, 4].

У виконавському доробку М. Кравців-Барабаш – прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром І. Белзи (партія другого фортепіано І. Селезінка, Львів) [23, 246–252], а також численні композиції М. Лисенка, Л. Ревуцького, Д. Січинського, В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського та інших, що зробили виконавицю «провісницею української музичної культури у світі» [29].

До плеяди «віртуозів, що пробуджують світ до української музики» [21, 1] належать піаністи Люба (Любомира) (1930 р. н.) й Іриней (1943 р. н.) Жуки. Палітра концертного життя виконавців, яке вони успішно провадять й до сьогодні є особливо насиченою і різнобарвною. За роки концертування у складі фортепіанного дуету, митці об'їздили з виступами Канаду, США, Європу, а також побували в Україні. Зокрема в 1984 році дует здійснив велике концертне турне країнами Європи. Їх виступи у Франції, Австрії, Угорщині й Польщі, організовані канадським Міністерством закордонних справ (МЗС), справили неабияке враження на слухачів та викликали велике захоплення серед музичних критиків.

У 1992 році в рамках Третього українського Міжнародного музичного фестивалю – «Київ-Музик-Фест», виконавці дали кілька концертів в Україні, де

познайомили публіку з новими, цікавими творами Д. Патрикена («Мир Землі»), К. Кравля («Три відтінки темряви»), а також українця-емігранта Ю. Фіали («Український танок») та киянина Г. Ляшенка («Idem per idem»). Окрім концерту в Малій залі Київської консерваторії, піаністи виступили в Київському музичному училищі (нині Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра), а також дали низку концертів у Запоріжжі, Дніпропетровську (тепер Дніпро) й Чернігові. Загалом, під час цього візиту музиканти відіграли шість концертів за сім днів [10, 2].

У 1993 році невтомний канадський дует знову завітав до України і цього разу заповнив серця вимогливих слухачів Львова й Дрогобича, котрі особливо тепло приймали обдарованих музикантів з Канади. Програма цих концертів увібрала в себе твори композиторів ХХ ст., які були написані спеціально для них. Тоді піаністи представили слухачам «Мир землі» Д. Патрикена, написаний під враженнями від Чорнобильської катастрофи, «Concerto da Camera» («Камерний концерт») для фортепіано в чотири руки Ю. Фіали (виконувався в Україні вперше), «Стихії природи» В. Ботенберга та «Idem per idem» Г. Ляшенка.

1995 року піаністи дали концерт в Херсонському музичному училищі (нині Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва), познайомивши публіку з різноманітним ансамблевим репертуаром, до якого ввійшли і твори світової класики, і маловідомі в Україні твори англійських та канадських композиторів. Творчість українських композиторів тоді представляли композиції І. Білогруда, Ю. Фіали, Л. Дичко, О. Красотова й інших.

У своєму репертуарному плануванні митці не цураються творів минулого чи навіть давнього минулого. Серед композиторів минулих століть вони виконують передусім твори В.-А. Моцарта, М. Клементі, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста, А. Дворжака [9, 44–51]. Окрім цього, концертні програми піаністів повняються й українськими композиціями, як-от «Шість українських п'єс» Ф. Якименка, «Сонатина» І. Білогруда, «Діахронія» М. Кузана (для фортепіанного дуету), а також творами для фортепіано соло М. Лисенка, В. Барвінського, М. Вериківського, А. Кос-Анатольського, Н. Нижанківського, М. Фоменка, В. Грудина, В. Безкоровайного, М. Скорика тощо. Для дуету писали музику Б. Фільц, Є. Станкович, М. Скорик, Г. Ляшенко, О. Красотов, Ж. Колодуб, Л. Дичко. Також піаністи є

першовиконавцями «Concerto Buffo» («Концерто буффо») та Сонати Ю. Фіали. Будучи органічною складовою частиною канадського музичного життя, обоє мистців вносять у нього свою оригінальну й неповторну частку в двох площинах, зокрема етнічній і жанровій [9, 44–51].

Слід наголосити, що свою виконавську творчість піаністи зафіксували у численних аудіозаписах, серед яких компакт-диск «Respighi – Hindemith – Fiala» (CBC Records, SMCD 5146, 1995), до якого ввійшли кращі зразки фортепіанної творчості Ю. Фіали, який часто писав твори саме для цих виконавців.

Ще однією потужною постаттю, котра у своїй активній виконавській діяльності доволі часто зверталася до творчої спадщини українських композиторів є Стефанія Жовнір-Клос (1930–2004), яка проявила свій мистецький хист насамперед у концертмейстерській праці. Вона часто виступала зі співаками Й. Гошуляком, Є. Зарицькою, В. Тисяком, О. Глібович, М. Лисяк, балериною О. Гердан-Заклинською та багатьма іншими митцями, про що свідчать збережені з того часу програми концертів. 1959 року піаністка разом з М. Лисяк взяла участь в авторському вечорі О. Лисяка в Торонто, виконавши дві зворушливі поеми-пісні на слова поета [4, 3].

Найбільш тісною була співпраця С. Жовнір-Клос з жіночим вокальним квартетом «Веховина» (Б. Ігнатович, В. Курилів, О. Макогон, Н. Кохановська, кер. О. Глібович), з яким піаністка здійснила цілу низку концертних виступів у Канаді й США. Серед них ювілейний концерт з нагоди 30-ти річчя квартету 12 грудня 1983 року в Торонто, до програми якого ввійшли твори виключно українських композиторів, а саме: М. Гайворонського («Дума»), Д. Бортнянського («Під Твою милість»), В. Гомоляки («Останні квіти», сл. Лесі Українки), І. Недільського («Коли часом», сл. І. Франка), А. Кос-Анатольського («Весна легкокрила», «Марічко»), В. Заремби («Як би мені мамо», сл. Т. Шевченка), А. Гнатишина («В'язанка стрілецьких пісень», «Закарпатська коломийка», «Люблю»), Б. Веселовського («Подаруй мені Карпати»), В. Безкоровайного («Гей, туга, полети»), М. Дремлюги («Україно квітуча», сл. Д. Луценка), В. Івасюка («Я піду», «Пісня буде поміж нас») та М. Скорика («Карпати», сл. М. Петренка) [8, 2].

Також 1967 року піаністка виступила в мистецькій частині святкувань з нагоди 25-ліття Похідних груп, де під її фортепіанний

супровід, у виконанні квартету «Верховина» (В. Байрак, О. Глібович, З. Котиц, В. Івашко) та соліста Й. Гошуляка прозвучали вокальні твори українських композиторів [12, 3].

Варто зазначити, що за активну громадську позицію та вклад у розвиток і популяризацію українського музичного мистецтва в Канаді, 2001 року мисткиню було нагороджено премією торонтського відділу Конгресу Українців Канади (КУК).

Цінною у розкритті мистецької діяльності піаністів української діаспори є творча постать Зеновія Лавришина (1943–2017), котрий попри успішну композиторську, диригентську й редакторську працю, зарекомендував себе як фаховий концертмейстер. Під його музичний супровід співали відомі оперні та камерні співаки М. Голинський, В. Тисяк, Й. Гошуляк, А. Піддубна, С. Федчук, Р. Садова, Г. Колесник, М. Дубляниця-Гузар і інші [11].

До числа концертів за участі Лавришина-піаніста належить Урочиста академія з нагоди вшанування пам'яті сенаторки О. Кисілевської, що відбулася 24 жовтня 1976 року в залі УНО в Торонто, де він виступив як концертмейстер разом зі співачкою І. Вельгаш, котра чуттєво виконала солоспіву «Айстри» й «Не забудь юних днів» М. Лисенка [7, 4].

Помітною у процесі популяризації української музичної творчості за кордоном є постать Романа Стецури (1930 р. н.), який доклав чимало зусиль, аби світові поціновувачі музики й широкі народні кола мали змогу почути кращі зразки творчості українських композиторів.

Піаніст часто виступав як соліст, а також концертмейстер з провідними виконавцями діаспори. Його партнерами по сцені були А. Добрянський, В. Мельничин, Є. Зарицька, І. Мигаль, М. Лисогір, О. Стецура, скрипаль О. Ковалів тощо.

Серед концертів за участі артиста варто згадати вечір, присвячений творчості Т. Шевченка, в програмі якого він виконав фортепіанний супровід до ряду солоспівів українських композиторів на слова великого поета (Нью-Йорк, 1961) [2, 7]. Не менш значущою у виконавській практиці Р. Стецури є його участь у «Великому благодійному концерті» 1973 року в Чикаго, де він виступив разом зі співаками А. Добрянським та Ш. Ордасі-Баранською, здійснивши супровід до солоспівів Г. Доніцетті («Прощання»), М. Лисенка («Не забудь юних днів», арія Венери з опери «Енеїда»), К. Данкевича (арія Богдана з опери «Богдан Хмельницький») [5, 6].

До когорти славних сповідників української музичної традиції в Канаді належить і Зеновія Кушпета (1952 р. н.), котра доволі часто виступала як солістка на різноманітних мистецьких заходах, постійно включаючи до своїх концертних програм твори українських композиторів. Вже в 13-ти річному віці піаністка дала сольний концерт в Торонто, а незадовго після цього відіграла концерт виключно з творів українських композиторів.

5 грудня 1965 року З. Кушпета виступила як солістка на концерті струнного оркестру УМІ у Клівленді (дир. І. Ковалів), що відбувся в залі «Парна Сеньйор Скул», виконавши низку композицій А. Вівальді, Е. Елгара, К. Портера та М. Лисенка [3, 1]. Дещо згодом виконавиця взяла участь у концерті жіночого хору «Веснівка» в Баффало, відігравши низку фортепіанних творів І. Шамо, В. Барвінського, а також «Фантазію на закарпатські мелодії» А. Пашкевича (1971) [17, 4]. Черговий сольний концерт З. Кушпети відбувся 28 травня 1978 року в залі УМІ в Нью-Йорку. Тоді вона продемонструвала свою піаністичну майстерність у творах Л.-В. Бетговена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, а також Л. Ревуцького (дві Прелюдії, ор. 7) та Ю. Фіали (Токата, ор. 4) [30, 3].

Це далеко не весь перелік піаністів, чия виконавська діяльність була побудована на засадах популяризації української музичної культури у світі. До цієї когорти слід віднести також Іду Поляк, Христину Петровську, Майю Спіс, Олександра Левковича та багатьох інших митців, творча праця яких є вартісною для українського музичного мистецтва.

Наукова новизна статті полягає в комплексному дослідженні основних аспектів виконавської творчості піаністів української діаспори Канади другої половини ХХ ст., у з'ясуванні ролі творчості українських композиторів у репертуарному плані піаністів; вперше здійснено аналіз концертно-виконавських надбань маловідомих в Україні піаністів Р. Стецури та С. Жовнір-Клос.

Висновки. Проаналізувавши основні аспекти концертної практики українських піаністів різних генерацій, можемо стверджувати, що виконавство в діаспорі знаходиться на стадії активної еволюції: від збірних концертів-академій періоду національної самоідентифікації, до актуальних сьогоденні форм концертування (сольних, тематичних концертів, концертів-лекцій, фестивальних виступів тощо). Програми виступів повнилися різноманітним українського репертуару від фортепіанних мініатюр, до масштабних за формою

концертних творів, що, певним чином, свідчить про виняткову фаховість митців. Високий професійний рівень піаністів діаспори підкріплюється й педагогічними, музикознавчими, композиторськими здобутками, нагромадженими впродовж історії, що дають змогу українським виконавцям здобути міжнародне визнання, зберегти національну школу та музичні традиції, отримавши у підсумку високоякісний «продукт», який сприятиме утвердженню української культури на світовій арені.

Література

- [б. а.] Концерт І. Туркевич-Мартинець. Свобода. 1954. Ч. 77. 22 квітня. С. 4.
- [б. а.] Вечір присвячений творчості Тараса Шевченка як маляра і поета. Свобода. 1961. Ч. 78. 28 квітня. С. 7.
- [б. а.] Концерт струнної оркестри Музичного Інституту в Клівленді. Свобода. 1965. Ч. 225. 4 грудня. С. 1.
- [І. Д-к.] Авторський Вечір О. Лисяка в Торонті. Свобода. 1959. Ч. 196. 10 жовтня. С. 3.
- Білогруд, І. Великий добродійний концерт в Чикаго. Свобода. 1973. Ч. 1. 3 січня. С. 6.
- Блажкевич, Г., Старух, Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів : Сполом, 2002. 226 с.
- Бризгун-Соколик, О. Академією вшанували пам'ять О. Кисілевського. Свобода. 1976. Ч. 223. 17 листопада. С. 4.
- Бризгун-Соколик, О. Успішний концерт квартету «Верховина» в Торонто. Свобода. 1983. Ч. 11. 19 січня. С. 2.
- Витвицький, В. Фортепіановий дует Люби та Іриней Жуків. Сучасність. 1985. Ч. 12. С. 44–51.
- Гнатів, Т. Фортепіановий дует Л. та І. Жук в Києві. Свобода. 1992. Ч. 206. 28 жовтня. С. 2.
- Грабовський, В. Лавришин Зіновій Васильович. 2017. URL: https://esu.com.ua/search_articles?id=52773 (дата звернення: 12. 01. 2023)
- Дідюх, В. Відзначення 25-ліття Похідних груп. Свобода. 1967. Ч. 74. 25 квітня. С. 3.
- Дітчук, О. Виконавська спадщина Любки Колесси. Любка Колесса: українська піаністка. [ред. Кашкадамова, Н., Бобицька, В.]. Монографія. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
- Житкевич, А. Композитор Василь Шуть. Міст online. 2014. URL: <http://meest-online.com/culture/kompozytor-vasyl-shut/>
- Житкевич, А. До 50-річчя відходу у вічність Вадима Кіпи. 2018. Міст online. URL: <http://meest-online.com/culture/do-50-richnytsi-vidhodu-u-vichnist-vadyma-kyipy/>
- Жолкевич, О. У пам'ять великої піаністки. Свобода. 1998. Ч. 26. 7 лютого. С. 2–3.
- Залеський, О. Концерт Торонтського хору «Веснівка» в Боффало. Свобода. 1971. Ч. 207. 9 листопада. С. 4.
- Карась, Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
- Кашкадамова, Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. С. 165–177.
- Кашкадамова, Н., Бобицька, В. Любка Колесса: українська піаністка. Монографія. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
- Коленська, Л. Люба та Іриней Жуки – віртуози, що пробуджують світ до української музики. Свобода. 1988. Ч. 217. 15 листопада. С. 1; 3.
- Лабанців-Попко, З. Сто піаністів Галичини. Львів : Наукове товариство імені Шевченка. 2008. 223 с.
- Мазепа, Л., Мазепа, Т. Шлях до музичної академії у Львові: У 2-х т. – Львів : Сполом, 2003. Т. 1. С. 246, 248, 252.
- Молчко, У. Концертна діяльність Марти Кравців-Барабаш (львівський період). Українознавство. № 1. 2013. С. 110–113.
- Німілович, О. Фортепіанна творчість Володимира Грудина: музично-виконавський аспект. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 28 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богущий, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2018. С. 155–163.
- Німілович, О., Молчко, У. Три фортепіанні сонати Василя Безкоровайного. Безкоровайний В. Сонати для фортепіано. [Ноти] / [Ред.-упор. Богдан Безкоровайний]. Сімферополь : ВАТ «Сімферопольська міська друкарня», 2008. 48 с.
- Новосядла, І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство. Випуск XV–XVI. С. 115–124.
- Савицький, Р.-мол. Джерела і технологія записів. Дарія Гординська-Каранович: в пошані Артистки: програма компакт-диску. УМІА (США), 2002.
- Стех, Я. До 100-річчя від дня народження Марти Кравців-Барабаш. Міст-online. 2017. URL: <https://meest-online.com/history/figure/do-100-richchya-vid-dnya-narodzhennya-marty-kravtsiv-barabash/> (дата звернення: 10.01.2023).
- Терен-Юськів, Т. Успішний виступ молоді піаністки. Свобода. 1978. Ч. 131. 13 червня. С. 3.
- Чайка, В. Музична культура української діаспори США та Канади в контексті суспільно-культурного життя ХХ ст. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні відносини. 2018. Випуск 4. С. 24–29.
- Чорнобай, М. Національно-представницька функція фортепіанного виконавства в осередках української діаспори міжвоєнного періоду. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2014. №1. С. 34–42.

References

1. [w. a.] (1954). Concert by I. Turkevich-Martynets. Svoboda, 77, 4 [In Ukrainian].
2. [w. a.] (1961). The evening is devoted to the work of Taras Shevchenko as a painter and poet. Svoboda, 78, 7 [In Ukrainian].
3. [w. a.] (1965). Concert of the String Orchestra of the Music Institute in Cleveland. Svoboda, 225, 1 [Ukrainian].
4. [I. D-k.] (1959). O. Lysiak's Author's Evening in Toronto. Svoboda, 196, 3 [In Ukrainian].
5. Bilogrud, I. (1973). Great charity concert in Chicago. Svoboda, 1, 6 [In Ukrainian].
6. Blazhkevych, H., Starukh, T. (2002). Truth and myths about Lviv pianists – the founders of the piano school. Lviv : Spolom, 226 [In Ukrainian].
7. Bryzgun-Sokolyk, O. (1976). The Academy honoured the memory of O. Kisilevskiy. Svoboda, 223, 4. [In Ukrainian].
8. Bryzgun-Sokolyk, O. (1983). Successful concert of the "Verkhovyna" quartet in Toronto. Svoboda, 11, 2 [In Ukrainian].
9. Vytvytskyi, V. (1985). Piano duet of Lyuba and Iriney Zhukiv. Suchasnist, 12, 44–51 [In Ukrainian].
10. Hnativ, T. (1992). Piano duet L. and I. Zhuk in Kyiv. Svoboda, 206, 2 [In Ukrainian].
11. Grabovskiy, V. (2017). Lavryshyn Zinovii Vasyliovych. Retrieved from: <https://uk.xn----7sbiewaowdbfdjyt.pp.ua/556595/1/lavrishin-zinoviivasilovich.html> [In Ukrainian].
12. Didyukh, V. (1967). Celebrating the 25th anniversary of Derivative groups. Svoboda, 74, 3 [In Ukrainian].
13. Ditchuk, O. (2011). Lyubka Kolessa's performance legacy. Lyubka Kolessa: Ukrainian pianist. [red. Kashkadamova, N., Bobytska, V.]. Lviv : Litopys, 460.
14. Zhitkevich, A. (2014). Composer Vasyl Shut. Meest online. Retrieved from: <http://meest-online.com/culture/kompozytor-vasyl-shut/> [In Ukrainian].
15. Zhitkevich, A. (2018). To the 50th anniversary of Vadim Kipa's death. Meest online. Retrieved from: <http://meest-online.com/culture/do-50-richnytsi-vidhodu-u-vichnist-vadyma-kipy/> [In Ukrainian].
16. Zholkevich, O. (1998). In memory of the great pianist. Svoboda, 26, 2–3 [In Ukrainian].
17. Zalesky, O. (1971). Concert of the Toronto choir "Vesnivka" in Buffalo. Svoboda, 207, 4. [In Ukrainian].
18. Karas, H. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global time-space of the 20th century. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 1164 [In Ukrainian].
19. Kashkadamova, N. (2001). Piano art in Lviv: Articles. Reviews. Materials. Ternopil: SMP "Aston", 165–177 [In Ukrainian].
20. Kashkadamova, N., Bobytska, V. (2011). Lyubka Kolessa: Ukrainian pianist. Monograph. Lviv : Litopys, 460 [In Ukrainian].
21. Kolenska, L. (1988). Lyuba and Iriney Zhuky are virtuosos who awaken the world to Ukrainian music. Svoboda, 217, 1; 3 [In Ukrainian].
22. Labantsiv-Popko, Z. (2008). One hundred pianists of Galicia. Lviv: Shevchenko Scientific Society, 223 [In Ukrainian].
23. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). The way to the music academy in Lviv: In 2 volumes. Lviv : Spolom, 1, 246, 248, 252 [In Ukrainian].
24. Molchko, U. (2013). Concert activity of Marta Kravtsiv-Barabash (Lviv period). Ukrainian studies, 1, 110–113 [In Ukrainian].
25. Nimylovych, O. (2018). Piano work of Volodymyr Grudin: musical and performance aspect. Ukrainian culture: past, present, ways of development: sciences. Rivne : RDSU, 28, 155–163 [In Ukrainian].
26. Nimylovych, O., Molchko, U. (2008). Three piano sonatas by Vasyl Bezkorovainy. Bezkorovainy V. Sonatas for piano [In Ukrainian].
27. Novosyadla, I. (2009). Piano repertoire for children in the works of Ukrainian composers abroad: national-educational and didactic-cognitive aspect. Bulletin of the Carpathian University. Art history, XV–XVI. 115–124 [In Ukrainian].
28. Savitskyi, R. (2002). Jr. Sources and recording technology. Daria Gordynska-Karanovych: in honor of the artist: CD program. UMIA (USA) [In Ukrainian].
29. Stech, Ya. (2017). To the 100th anniversary of the birth of Marta Kravtsiv-Barabash. Meest online. Retrieved from: <https://meest-online.com/history/figure/do-100-richchya-vid-dnya-narodzhennya-marty-kravtsiv-barabash/> [In Ukrainian].
30. Teren-Yuskiv, T. (1978). Successful performance of a young pianist. Svoboda, 131, 3 [In Ukrainian].
31. Chaika, V. (2018). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the USA and Canada in the context of social and cultural life of the 20th century. Scientific Bulletin of the Uzhhorod National University. Series: International relations, 4, 24–29 [In Ukrainian].
32. Chornobai, M. (2014). The national-representative function of piano performance in the centers of the Ukrainian diaspora in the interwar period. Proceedings. Series: Art history, 1, 34–42 [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 12.05.2023
Прийнято до друку 22.05.2023

Цитування:

Хуан Цзюньтао. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 у контексті мистецтва моцартіанського «легкого» піанізму XIX сторіччя. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 194–199.

Хуан Цзюньтао,

аспірант Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0009-9781-1128>
huangjuntao@ukr.net

Xuang Juntao. (2023). J.N. Hummel's Piano Concert h-moll op. 89 in the Context of Mozart's Nineteenth-Century "light" pianism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 194–199 [in Ukrainian].

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ Й.Н. ГУММЕЛЯ H-MOLL OP. 89 У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА МОЦАРТІАНСЬКОГО «ЛЕГКОГО» ПІАНІЗМУ XIX СТОРІЧЧЯ

Метою даного дослідження виступає аналіз Третього фортепіанного Концерта Й. Гуммеля в ракурсі бідермаєрівських установлень «легкого» піанізму епохи Реставрації, що втілює одухотворенні устремління на збереження заощаджень рококо в умовах прийняття секуляризованого мистецтва Нововіденської школи. **Методологічною основою** мистецтва виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що має безпосередні аналогії до установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, Ву Голін, ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного, культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного складають специфіку апарату дослідження творчості названого автора. **Наукова новизна** роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій будермаєрівського піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанської лінії фортепіанної творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко) і в розвиток концепції неосимволізму поставангардної сучасності за О. Марковою. **Висновки.** Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 відзначений вражаючою широтою піаністичної ліричної фіоритурності і відсутністю театрального драматизму, що відповідає настановам бідермаєра, що тяжів до ідеальних початків світобачення і релігійної сумирності вираження. В Концерті відтворені певні ознаки моцартіанської конструктивності (друга експозиція з темою соліста, переважно компенсативна функція оркестру), строфічною експозиційністю, що «розмиває» сонатні відносини. Головне – панівне положення «клавирного ліризму» надшвидкої пальцевої рухливості, ознаки вальсовості, ноктюрновості, гімнічності в поданні тем, що відповідають міфологічно-релігійним налаштуванням бідермаєра, який ґрунтується на *крещендуючій* драматургії набирання інтенсивності руху від початку до кінця концертного циклу у двофазовому поданні енергетичного потоку у дусі ранньохристиянської літургії, прийнятої салонністю бідермаєра.

Ключові слова: фортепіанне моцартіанство, піанізм, «легкий» піанізм, музичний стиль, музичний жанр, концерт.

Xuang Juntao, Postgraduate Student, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

J.N. Hummel's Piano Concert h-moll op. 89 in the Context of Mozart's Nineteenth-Century "light" pianism

The purpose of this research is to analyse J. Hummel's Third Piano Concerto from the perspective of Biedermeier's establishments of Restoration "light" pianism, which embodied the spiritual aspirations to preserve the Rococo savings in the context of the adoption of the secularised art of the New Vienna School. The research methodology is the intonation approach of B. Asafiev school in Ukraine, which has direct analogies to the principles of Chinese musicology (see works by Ma Wei, Wu Go Ling). The specifics of the methods of historical and descriptive, musicological analytical, cultural, stylistic comparative, and interdisciplinary methods constitute the specifics of the apparatus of researching the works of the named author. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, J. Hummel's Concerto is analysed in the light of the positions of Budermayer's "light play" pianism in continuation of the Mozartian line of piano creativity (according to the works of D. Androsova and L. Shevchenko) and in the development of the concept of neo-symbolism of post-avant-garde modernity according to O. Markova. **Conclusions.** J.N. Hummel's Piano Concerto h-moll op. 89 is marked by an impressive breadth of pianistic lyrical fioritura and the absence of theatrical drama, which corresponds to the instructions of Biedermeier, who tended to the ideal beginnings of worldview and religious humility of expression. The Concerto reproduces certain signs of Mozartian constructiveness (the second exposition with the soloist's theme, mainly the compensatory function of the orchestra), strophic expositiveness that "blurs" sonata relations. The main thing is the dominant position of "piano

lyricism" of ultra-fast finger movement, signs of waltzing, nocturnal, hymn-like themes in the presentation of themes that correspond to Biedermeier's mythological and religious settings, based on the crescendoing dramaturgy of increasing the intensity of movement from the beginning to the end of the concert cycle in a two-phase presentation of the energy flow in the spirit of early Christian liturgy, adopted by the salon style of Biedermeier.

Key words: piano Mozartianism, pianism, "light" pianism, musical style, musical genre, concert.

Актуальність теми дослідження зумовлена великим інтересом музичної спільноти поставангардної доби до явищ мистецтва, які ігнорувалися в їх художній цінності шанувальниками прогресизму за їх дотичність до салонного аристократизму і показових для останнього засобів вираження. До цієї ланки творчості належить народжений Реставрацією (1813-1848) «легкий» піанізм моцартіанської традиції (див. докладніше у Л. Шевченко [9]), який представлений багатством піаністичних досягнень М. Клементі, Дж. Фільда, Й. Гуммеля, Ф. Шопена, виконавський здобуток яких сформував саме концепцію і поняття «піанізму» [6]. І якщо перші з двох названих авторів дістали певне, хоч і не відповідне висоті зроблених відкриттів, визнання, то спадок Й. Гуммеля-композитора взагалі замовчувався чи згадувався у принизливих характеристиках салонності як мистецтва «гинучої аристократії».

Однак все зростаючий обсяг публікацій щодо значущості салонного мистецтва у художньому розкладі сьогодення (див. роботи О. Андріянової, Д. Андросової, О. Маркової, Ю. Олейнікової, Н. Чупріної, вищезгадуваної Л. Шевченко та багатьох інших дослідників [1; 2; 4; 8, ін.]), а, головне, завдяки виконавському творчому внеску шанувальників Г. Гульда як носія салонної французької манери гри-вираження, сучасна музична спільнота звертається до надбань німецько-австрійського, чеського за походженням піаніста і композитора Й. Гуммеля.

Метою даного дослідження виступає аналіз Третього фортепіанного Концерта Й. Гумеля в ракурсі бідермаєрівських установлень «легкого» піанізму епохи Реставрації, що втілює одухотворенні устремління на збереження заощаджень рококо в умовах прийняття секуляризованого мистецтва Нововіденської школи. Методологічною основою мистецтва виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що має безпосередні аналогії до установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, Ву Голін [3; 7], ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного,

культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного складають специфіку апарату дослідження творчості названого автора. Наукова новизна роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій бідермаєрівського піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанської лінії фортепіанної творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко [2; 9]) і в розвиток концепції неосимволізму поставангардної сучасності за О. Марковою [4, с. 99-134]).

Творчість Й. Гуммеля традиційно зв'язувалася із салонністю, що в умовах «прогресизму» XIX и XX століть звучало принизливо. Однак в умовах поставангардно-неосимволізму (за О. Марковою [4, 99-134]) цей стиль отримав новий стимул для свого продовження і розвитку. 7 Концертів для фортепіано з оркестром Й. Гуммеля складають репертуарний запас концертуєщих піаністів, що й заохочує виділення найбільш затребуваного Концерту h-moll № 3 op.89 у якості предмету дослідження.

Концерти Й. Гуммеля вступили у полосу їх відродження в репертуарі сучасних піаністів, оскільки в сьогоденні знято табу з явлень *салонного* мистецтва, яке довго таврувалося у функції мистецтва «гинучого класу» дворянської верхівки, а також за дотичність до «консервативного» і «міщанського» надбання бідермаєра. Салонність, незважаючи на соціальні негаразди у тлумаченні її єства, була і залишається національною емблематикою французького мистецтва, вона ж склала суттєву сторону і національного мистецького здобутку України, яка ще у «золоту козацьку добу» на рівні старшини Запорізької Січі активно контактувала з дворянською Францією, а згодом щиро підтримувала ті настанови у XVIII-XIX століттях (про це в роботах Д. Андросової, М. Степаненка, О. Андріанової [2; 5; 2]).

Розробки щодо суттєвості внеску бідермаєра у світову музичну скарбницю широко представлені у сучасній літературі, у тому числі в роботах, виконаних в Одеській національній музичній академії – це праці Д. Андросової, Н. Чупріної ([2; 8; 9]) тощо.

Тому на сучасному етапі творчість Й. Гуммеля визиває ширший інтерес як у виконавському, так і теоретично-концепційному сенсі, що закріпила робота Л. Степанової, присвячена проблемі генези піанізму як такому [6].

Із множинності фортепіанних Концертів Й. Гуммеля і при житті композитора-піаніста, і в сучасності особливий інтерес визивають Концерти № 2 і 3, написані в тональностях *a-moll* і *h-moll*. В даному разі акцентуємо Концерт *h-moll* для фортепіано з оркестром, масштабність і неймовірна трудність якого, розрахована на можливості надзвичайно майстерного піанізму автора тої композиції, «зупиняє» академічних виконавців.

Й. Гуммель писав свої твори для гри на «легких» фортепіано, що дозволяли грати із швидкістю, майже неможливою на «тугій» клавіатурі сучасних концертних роялей. Вишукана фіоритурність мелодично-пасажного оформлення тексту Концерту вказує на салонно-сакральний корінь вираження, який згодом з переможним наступом секуляризованих прогресистів від музики таврували як «несуттєві прикраси» і «відсутність глибини» при відповідній грі. Обсяг у більше за 600 тактів I частини, і більш як 500 фіналу складає дещо перевершує порівняно і з Л. Бетховеном. Сучасні темпові показники, що не відповідають пальцевій швидкості творів Й. Гуммеля, дають «затягування» звучання, в якому суттєвими є «варіації на ліризм» *вихідної теми соліста*, що вільно інтерпретує заповіді концертної форми В. Моцарта, а це і відповідає суцільній *моцартіанській настанові творчості Й. Гуммеля*.

I частина – вальсовий плин, II част. – ноктюрн, III ч. «полька-вальс» на 2/4. Експозиційність-строфічність складає суть формотворення, апелюючи до варіаційності-своїтності циклів рококо. Адже вихідна перша тема *Allegro moderato* з її мотивом-ядром Кільця (символ Богопоминання) $h^1\text{-}cis^2\text{-}d^2\text{-}cis^2\text{-}h^1$, представленим у тактах 3-4, «продовжується» у провідній темі *Larghetto*, базовий мотив якої (див. такти 1-2) також складає побудову Кільця $g^1\text{-}fis^1\text{-}g^1\text{-}a^1\text{-}h^1\text{-}g^1$. І в тому ж принципі послідовності Кільця зроблено і ядро теми оркестру в фіналі (див. такти 53-56, $h\text{-}fis\text{-}h\text{-}fis\text{-}h\text{-}h\text{-}h\text{-}h$), що фігурує у представництві структурного плану сонатних відносин у III частині Концерту. І це не монотематизм бетховенської антитетичної конструкції: усі теми циклу у цілому складають смислове доповнення одна одній, варіантність

контурів тем підкріплена їх *жанровою танцювально-пісенною спорідненістю*.

I частина *Allegro moderato* відзначена аналогією до трифазовості концертного сонатного *allegro* з подвійною сонатною експозицією і розлогими поєднуючими побудовами зв'язуючої і заключної. На місці останньої поставлена експозиція теми соліста – виділення особливої теми виступу соліста має місце у В. Моцарта, але у останнього у цій функції переважно виступає зв'язуюча.

Виділення заключної – це штрих драматургії експозиції у сонатних *allegro* Й. Гайдна, хоча жанрове протистояння заключної головній і побічній не збігається із жанровою рівністю втілення тем-образів *Allegro moderato* Концерту Гуммеля. Адже вальсовість як долученість до ознак названого жанру відмічає *всі* експоновані теми, хоча вальс як такий більш виділений у темі 2 (від такту 81) в поєднанні з рисами «пісні без слів». Вальсовість разом із духовно-кантовим виявленням складає ознаку першої теми (головної партії), тоді як заключна, вона ж тема виступу соліста (від такту 154) демонструє вальсові риси у сплетінні із ноктюрновістю, як вона вибудовувалась у творчості Дж. Фільда. Остання формувалася спираючись на Трипсалміє Заутрені ірландсько-бритського Православ'я, що й було сакральним Нічним співом із багатством мелодичної риторики і арфоподібним акомпанементом у нижньому голосі.

Ноктюрновість заключної підкріплюється стилістичною цитатою із початку знаменитої арії «Casta diva» з «Норми» В. Белліні, арії-молитви, що вражає зіставленням одноіменних тональностей. Тема показана в *H-dur/h-moll*, з відхиленням в *D-dur*, що вказує на експозиційний показ в межах першої концертної експозиції. Виділений в даному описі теми соліста як заключний передуює ніби 2-а побічна (такти 132-154), що йде в основному *h-moll*, ладовий корінь якого зазначений ходом на неаполітанський II низький ступінь (такти 132-135). Квінтовий хід на початку цього першого мотиву теми (символ краси і простору) змінюється варіантом теми Кільця (Богопоминання) на тлі басової педалі в хоральній фактурі паралельних сектакордів (у дусі гімеля?), що явно зазначає моделювання церковного співу старовинної християнської традиції. А наступна вищевідзначена тема соліста відверто посиляється на відображення арії-молитви (див. вище).

З т. 213 починається друга експозиція – в *D-dur*, як і в першій, будучи доповнена саме

заключною, тобто насиченою пасажністю і клавірною «перлинною» фіоритурою і завершується «майже неможливими» трелями і пасажем подвійними нотами (такти 332-340) і «переключаючим» відіграшем оркестру (такти 340-355). А далі – друга побічна в D-dur (такти 356-369), що змінюється заключною в D-dur/d-moll (такти 369-376) – B-dur/b-moll-Des-dur (такти 377-399). Таке сукупне тонально-ладове оновлення засвідчує явлення *розробкового* розділу, що підкріплюється показом в Des-dur першої теми, головної партії Allegro moderato (такти 399-403).

Розвиваюче викладення базується на матеріалі зв'язуючих побудов першої і другої експозиції, розмах пасажних «пробігів» через 3-4 октави сягає апогею в зіставленнях Fis/Ges-dur – C-dur (такти 435-452), на гребні яких перша тема fortissimo – piano-pianissimo (такти 453-468) у вигляді «несправжньої» репризи. Нарешті, від такту 469 наступає справжня реприза. Вказаний перехід від несправжньої до справжньої репризи висотно-тонально відображує співвідношення тоніки h-moll і неаполітанської гармонії на C-dur'ному тризвуку, що мало місце у першому мотиві другої побічної (пор.із тактами 132-134).

В основній тональності, але із фактурно-ладовими змінами проходить заключна – вступна тема соліста (від такта 504), і в одноіменній мажорі (H-dur, від такту 551) показана побічна, яка увібрала фактурну вишуканість теми соліста. Блискуча нарядність гімноспівуючого розмаху з вражаючими охопленнями усіх регістрів і з подвійними (секстовими!) трелями підводить підсумки «вальсовому захвату» першого Allegro циклу.

Загалом, у будові Allegro moderato сонатні відносини «приглушені» жанрово-строфічним викладенням, розробковий розділ наповнений варіаційно-розвиваючими побудовами, надаючи цілому контекст варіацій-поєми «вальсового вінка». Виникнення теми 1, головної партії у сонатних відносинах проміж трьох інших тем в експозиційному, переважно, поданні вводить ознаки рондальності.

Друга частина Larghetto, G-dur, складає відносний контраст щодо першого Allegro, подаючи кантово-ноктюрновий потенціал тем останнього. Перша – оркестрова - експозиція містить показ двох тем (тактів 1-8 і 9-17, G-dur і D-dur), з яких перша, як відзначалося, побудована за фігурою Кільця (Богопоминання), а друга явно виділяє послідовності anabasis, особливо у верхньому голосі у тактах 13-16. Проведення першої теми

у соліста наділяє її ознаками ритма «мазурки на 4/4».

Наступне проведення теми 1 (від такту 30) відділене від першого етапу підкресленою паузою з ферматою (такт 29). На цьому етапі вказана тема набирається ознак ноктюрнової риторики, яка стає домінуючою мелодично-фактурною ознакою до кінця Larghetto. Нарешті, з'являється ноктюрнова тема як така – від такту 51, в D-dur, з підкресленими рисами «мазурочності» на 4/4. А її підкорюча молитовно-замилувана фіоритурність змінюється першою темою, в якій вихідна кантовість «покривається» ноктюрною пасажністю.

В результаті вимальовуються риси рондальності (A b A C A) з відносно контрастними темами, що «дифундують» у процесі їх подання на користь ноктюрнових переваг виразу.

Фінал Vivace, h-moll, відкривається перехідним утворенням, що поєднують G-dur II і h-moll III частин циклу (такти 1-16), тоді як основна тема явлена від такту 17 і відзначена прикметами польки-скочни (полька склалася у значенні бального всеєвропейського танцю у паралель до вальсу, заклавши одночасно європейський стимул раннього джазу). Діалогічність подання разом із гіпертрофією діапазонного охоплення, гострим стакато і різким ознаками артикуляції вказують на певні відчуття «демонізованої» польки (як це згодом показав А. Дворжак в опері «Чорт і Кача»). Підкресленим виявився квартовий мотив як показова ознака теми.

Вказаній темі 1 (від такта 17) передують відзначений вище перехідний матеріал динамічного «розбігу» від великої до четвертої октави, де виділяється фонізм «гострих» секундних сполучень по вертикалі. На вищій точці у регістровому відношенні підйому проходить та тема польки-скочни (скочна – народний танок, на основі якого склалася бальна полька), представлена у поданні гри соліста. У доповнення основної «полькової» теми у оркестра (від такту 53) проходить, в основній же тональності, тема славиливо стверджуюча, в якій задіяні секундові утворення (такти 83-84) із вступного до основної теми розбігу. Привертає до себе увагу зіставлення динамічно й фактурно виділених утворень на рівні h-moll і C-dur (пор.звучання у тактах 77-79 і 80-84), що виділилося у другій побічній I частини як послідовність тоніки h-moll і II низького ступеня («неаполітанського» ступеня), тобто тризвуку від C.

Надалі тема 1 проходить у A-dur (від такту 110), D-dur (від такту 154), а згодом йде розвиваючий розділ варіантного типу щодо основної теми з показом основної тональності, а від такту 182 – з фіксацією опірності D-dur. Від такту 226 проходить репризне подання вступної побудови в основній тональності, тоді як від такту 237 звучить основна тема в h-moll, а з такту 262 показана тема 2 в основній тональності – але вже без виділення знакового звороту I – II низький ступені. Надалі представлений розвиваючий розділ, але з нахилом до G-dur (див. такт 328 і наступні побудови) з кульмінацією у Fis-dur (такт 390). І завершальним стає проведення основної теми в H-dur (від такту 415) з певним кадансуючим розподілом варіантних утворень за тою темою.

В результаті маємо вільно втілену рондальність, тоді як проведення у експозиційній фазі основної теми в основній же тональності і побічних (A-dur, D-dur) із ладовим «переверненням» вихідної теми-образу в H-dur на заключному етапі музики фіналу вносить сонатні відносини. В них основна тема в «демонічному» h-moll у функції головної партії, тоді як проведення в мажорних тональностях тої ж теми надає значення побічної, розвиваючі розділи у кінці експозиційної фази і репризи становлять ніби заключну партію. У цілому ж структура фіналу являє строфічну структуру із двох фаз-строф, що складає тенденцію тлумачення сонатних стосунків у романтиків і опору формотворення в межах безконфліктної драматургії у бідермаєрівців.

Нааявність «демонічного» перетворення танцювальності у фіналі подає ніби відступ від церковно-релігійної символіки тем, але долання такого танцювально-моторного комплексу *святковою славильністю* у мажорному поданні основної теми надає такому викладенню долученості до високого смислу через долання патетики танцювального екстазу в образі звучання – через *гімнічну ліризацію* втілення відповідних тем-образів. Вальсовий ліризм I частини, підкріплений церковною ноктюрнівістю Larghetto, «переплавляється» у «вибух танцювальності» позаліричного складу, але який у варійованих поданнях мажорного звучання основної теми і особливо в розвиваючих побудовах завершення строф-фаз фіналу набуває гімнічно-славильного значення, відсторонюючи демонічні виходи танцювальності скочни на початку вказаних розділів.

Роль фортепіано в межах циклу, фіналу особливо, виявляє його *облігатну*

налаштованість за типом *облігатної концертності*, що минає театральні контрасти симфонізованого концерту, зосереджуючись на монологічності сольного самовираження артиста. Як визначалося вище, увесь Концерт підпорядкований монологічному втіленню монотематизму у бароковому розумінні останнього як підлеглого варіаційному поданню церковного символу. Зростання інтенсиву рухливості підвищенням опори на все більш дрібні довгості доповнено ущільненням фактури на ґрунті темпового зростання. Так, якщо в Allegro мають місце пасажі й трелі подвійними (терцієвими) нотами, то у фіналі подвійність тримається на квінті-сексті (див. такт 332 і далі).

Звертаємо увагу на чітко виражені ознаки *крещендууючої* драматургії у фіналі твору, який не відділяється від Larghetto II частини паузою, а сам фінал починається із зв'язуючої побудови, випускаючи основну тему тільки на такті 17. При цьому рясне насичення завершальних сторінок II частини довгостями рівня тридцятьдругих і дрібніших зближує пульсацію постійної довгості II і III частин, надаючи смислу безперервної *зростаючої* інтенсивності руху й щільності подання. А завершальний пасаж і його енергією стверджуючі акорди (такти 596-598) охоплюють мелодійні точки $h^4 - H - h^2 - h$, що показують контур Хреста, втілюючи найвищу цінність Віросповідання у музиці салонного гатунку.

І таке завершення відповідає енергії *крещендууючої* драматургії, народженої літургійною ритуалікою церковного дійства, символічне зосередження смислу якого явлене у Хресті.

Набирання енергії руху через насичення речовості музичної матерії все більш дрібними довгостями показане і в Allegro moderato I частини циклу. Початок Larghetto пульсацією чверті більше ніж удвоє повільнішої за звучання її у I частині, демонструє ніби драматургічний «відступ», що працює на виявлення накопичення енергії руху від II до III частин композиції. У результаті вимальовується у тричастинному концерті дві фази зростання інтенсивності тематичного подання: від початку до кінця першого Allegro і від II частини до кінця Vivace. Атеатральна природа вираження в салонній музиці утворює аналогію до ранньохристиянської літургійної структури, тим відсторонюючись від світськи освоєної тричастинності концертної побудови і театально-симфонічної просторовості подання контрастних тем-образів.

Висновки. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 відзначений вражаючою широтою піаністичної ліричної фіоритурності і відсутністю театрального драматизму, що відповідає настановам бідермаєра, що тяжів до *ідеальних* початків світобачення і релігійної сумирності вираження. В Концерті відтворені певні ознаки моцартіанської конструктивності (друга експозиція з темою соліста, переважно компенсативна функція оркестру), строфічною експозиційністю, що «розмиває» сонатні відносини. Головне – панівне положення «клавірної ліризми» надшвидкої пальцевої рухливості, ознаки вальсовості, ноктюрновості, гімнічності в поданні тем, що відповідають міфологічно-релігійним налаштуванням бідермаєра, який ґрунтується на *крецендууючій* драматургії набирання інтенсивності руху від початку до кінця концертного циклу у двофазовому поданні енергетичного потоку у дусі ранньохристиянської літургії, прийнятої салонністю бідермаєра.

Література

1. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. Автореф.канд.дис., 17.00.03, ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2007. 16 с.
2. Андросова Д.В. Символізм і поликлавирність в фортепіанному виконанні XX в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. Одеса, 2004. 16 с. Дис. 161 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
5. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 224 с.
6. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.
7. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть.

Автореф.канд.дис. 17.00.03. ОНМА імені А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

8. Чуприна Н. Стилистика бідермаєра в фортепіанному творчестві XIX століття. Канд.дисс. 17.00.03. Одеса, 2013. 155 с.

9. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

Reference

- Andriianova O. Salonness as base to music life to Russia and Ukraines XIX century : Cand.thesis, 17.00.03 Odessa national music academie name A.V. Neszdanova . Odesa, 2007. [in Ukrainian].
2. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
3. Ma Vei (2004) Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and performance. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]
5. Stepanova O.Yu. (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical Arts./Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy [in Ukrainian]
6. Stepanenko M. (2012). Music-history etudes [Muzychno-istorychni etyudy]. Kyiv: GRONO. [in Ukrainian]
7. Wu Goling (2006) Chinese performance intonation in european vocal music XIX-XX century. The abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. [in Ukrainian]
8. Chuprina N. Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. Cand. diss. 17.00.03. Odessa, 2013. 155 p.
9. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetntury: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

УДК 782-055.2 (510) "19"

Цитування:

Цю Діфань. Трансформація жіночих архетипів в китайській традиційній національній опері XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 200–205.

Difan Qiu. (2023). Transformation of Female Archetypes in Chinese Traditional National Opera of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 200–205 [in Ukrainian].

Цю Діфань,

аспірантка Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0006-9414-9683>
difan@tnpu.edu.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ В КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ XX СТОЛІТТЯ

Метою статті є виявлення трансформативних змін жіночих архетипів в китайській національній опері XX століття у контексті гендерного фактору та ідеологізації китайського суспільства. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні та узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дозволив розглянути становлення жіночих архетипів в китайській національній опері. За допомогою порівняльного і аналітичного методу були структуровані етапи трансформації жіночих архетипів у китайській національній опері XX століття. **Наукова новизна** полягає в спробі періодизувати етапи трансформації жіночих архетипів у китайській національній опері XX століття, позначити причини цих змін, а також протиставити традиційну європейську маскулінізацію художніх архетипів китайській оперній традиції. **Висновки.** Китайська патріархальна система послідовно адаптувалася до низки революційних реформ в суспільстві XX століття. Ключові смисли сучасності зароджувалися у громадських дискусіях і видозмінювали суспільно-політичне життя китайців. Однак і в XX столітті китайська культура по відношенню до європейської культури демонструвала специфічний контекст. Так, головними персонажами в багатьох класичних трагедіях, починаючи з монументальних давньогрецьких праць і закінчуючи творами епохи Відродження, були чоловіки. Цієї традиції протистоїть китайська культура, де особливо виділялися жіночі архетипи в контексті сильних героїнь-жінок та жінок-воїнів. Культурний код жіночого архетипу в китайській опері контрастував із традиційним європейським культурним кодом, де «м'якість перемагала силу». Жінки у китайському суспільстві XX століття кидали виклик гендерним нормам, що сприяло розширенню їхніх прав та можливостей, підвищенню соціального статусу, зміцненню позицій в оперному жанрі.

Ключові слова: китайська національна опера, жіночий архетип, гендерний фактор, образ жінки-воїна, трансформація, занепад оперного жанру.

Difan Qiu, Postgraduate Student, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University

Transformation of Female Archetypes in Chinese Traditional National Opera of the Twentieth Century

The purpose of the article is to identify transformative changes in female archetypes in twentieth-century Chinese national opera in the context of the gender factor and the ideologisation of Chinese society. **The research methodology** is to apply the methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison and generalisation of the research results. The system-historical method allowed us to consider the formation of female archetypes in Chinese national opera. The comparative and analytical methods were used to structure the stages of transformation of female archetypes in Chinese national opera of the twentieth century. **The novelty of the research** lies in an attempt to periodise the stages of transformation of female archetypes in twentieth-century Chinese national opera, to identify the reasons for these changes, and to contrast the traditional European masculinisation of artistic archetypes with the Chinese operatic tradition. **Conclusions.** The Chinese patriarchal system has consistently adapted to a series of revolutionary reforms in society in twentieth-century society. The key meanings of modernity emerged in public debates and transformed the social and political life of the Chinese. However, even in the twentieth century, Chinese culture demonstrated a specific context in relation to European culture. For example, the main characters in many classical tragedies, from monumental ancient Greek works to works of the Renaissance, were men. This tradition is opposed to Chinese culture, in which female archetypes were particularly prominent in the context of strong female heroines and female warriors. The cultural code of the female archetype in Chinese opera contrasted with the traditional European cultural code, where "softness won over strength". Women in twentieth-century Chinese society challenged gender norms, which contributed to their empowerment, increased social status, and strengthened their positions in the opera genre.

Key words: Chinese national opera, female archetype, gender factor, image of a female warrior, transformation, decline of the opera genre.

Актуальність теми дослідження. Протягом багатьох століть релігія розглядалася як інструмент придушення прав та свобод жінок. Сучасне переосмислення китайських релігійно-культурних підвалин, бурхливі політичні події XX століття, а також вплив західноєвропейської культури на архаїчну культуру Китаю призвело до підвищення ролі жінки в китайському суспільстві. Деякі дослідження китайських, зарубіжних та вітчизняних учених торкалися позиції жінки у музичній культурі Китаю, а також жіночого лідерства у музичних рухах. Однак дослідження, які торкалися б трансформації основних жіночих архетипів у традиційній китайській опері протягом XX століття, не відображають повної картини з цієї проблематики.

Аналіз досліджень та публікацій дає змогу констатувати, що в китайській літературі існує єдиний підхід до жіночого архетипу в національному епосі Китаю XX століття, який на протязі століття еволюціонував та трансформувався. Ця модель розглядалася в працях багатьох китайських вчених, в тому числі Сюй Юаньчун, Ван Юй, Цзюй Ци, Хун Фан, Лін Ю Тан та інших.

Метою статті є виявлення трансформативних змін жіночих архетипів в китайській національній опері XX століття у контексті гендерного фактору та ідеологізації китайського суспільства.

Виклад основного матеріалу. У стародавньому Китаї жінки грали важливу роль, виконуючи функції дружин, матерів та опікунів. Вони відповідали за ведення домашнього господарства та виховання дітей, виступали як хранителі культурних традицій та цінностей. Цьому сприяв і релігійний світогляд китайців. Протягом тисячоліть конфуціанство та даосизм становили основу китайської культури, взаємодоповнюючи одна одну. В основі конфуціанства і даосизму лежить концепція гармонійної взаємодії жіночого і чоловічого початку — Їнь і Ян. Конфуціанство більшою мірою представляє принципи патріархального устрою суспільства. Приниження значущості жінки корінням сягає в «теорію маленької людини» Конфуція (Кун-Цзи) та іншого китайського філософа Мен-Цзи, а також зіставляється з «трьома основними принципами, п'ятьма постійними положеннями, трьома послухами і чотирма доброчесністями», висунутими конфуціанською доктриною. Навпаки, вчення про Дао або «шлях речей» вихваляє жіночність, з повагою ставиться до материнства як до кореня всіх речей у світі. Даосизм підносить жіноче співчуття, спокій і ощадливість. До

жіночих достоїнств та чеснот послідовники даосизму відносять і слабкість, яка здатна перемогти чоловічу силу («сильні солдати загинуть, а дерево вистроїть») [6, 134]. Лін Юйтан, автор праці «Китайці: моя країна і мій народ», стверджував, що китайський чоловік — хитрий, гнучкий і спритний, як жінка [6, 176]. Китайський поет Су Дунпо написав в одній зі своїх поем: «тиша, співзвучна жінці, змушує рухатися натовп, а порожнеча поглинає десять тисяч сцен» [1, 121]. Осягнення спокою та краси в китайському мистецтві, культивування м'якої сили — все це впливало на соціально-громадські настрої Китаю протягом століть. Соціальна модель патріархального панування у Китаї існувала тривалий період. З погляду історії еволюції китайської цивілізації з її неповторними особливостями та специфікою, а також з погляду порівняльної антропології, і Китай, і Європа мали матрилінійне товариство з історією у десятки тисяч років. Однак і те, й інше суспільство здійснили перехід від матрилінійності до патрилінійності. З іншого боку, щодо європейської культури, китайська культура протягом тисячоліть демонструвала поклоніння жіночності, що стає очевидним у контексті жіночих архетипів у китайській національній опері.

До XX століття китайське суспільство ділилося на осередки добре структурованих дрібноземельних господарств, пронизаних ієрархічними сімейними зв'язками. XX століття стає тригерною точкою для матеріального та духовного перетворення Китаю. Історія Китаю XX століття багата на надзвичайні події: так у 1911 році почалася Синьхайська революція, яка призвела не тільки до падіння імператорської влади, а й до тридцятирічного хаосу, початку громадянської війни між партією Гоміндан і Комуністичною партією, восьмирічної китайсько-японської війни. Глибинні соціальні та політичні процеси, що відбувалися в Китаї на початку XX століття, привели до переоцінки статусу жінки.

У 1920-ти роки китайська влада суспільно переглядає роль жінки в суспільстві. Усіляко заохочується роль жінок у політичному житті країни. Так, китайські феміністки Чень Сіфен та Цю Цзін заснували «Жіночу газету» для висвітлення теми жіночої емансипації [7, 192].

У 1930-х роках жінки Шанхаю домоглися права на роботу. Китайське суспільство формулює запит на жінок-солдат та кваліфікованих жінок-робітниць. Жінки мімікрують під чоловіків, копіюючи їх психологічні та гендерні особливості, стиль поведінки та моду. Головні героїні кінострічки сестра Цзян із опери «Сестри Цзян» та Хань із

опери «Червоні гвардійці на озері Хунху», чоловічому коротко острижені, одягнені у простий, непомітний костюм, що не виходить за рамки універсального фасону того періоду. Фактично такий образ побудований на антитезі жіночності: жінки більш вразливі, але рівні чоловікам. Гендерний фактор ігнорується та скасовується. Жінки стають безстатевими пролетарськими воїнами. Стирання жіночності створює сексуальні заборони. Балетна версія «Відрада червоних», що поставлена в 1964 році — підтвердження цього. Сценічні костюми головних персонажів є стилем унісекса.

Пік жіночої активності посідає на 60-ті роки. Образи Сі Ер (Біла Богиня з опери «Сива дівчина»), Лю Хулань (жінка-шпигун) та Чжан Цзе (китайська письменниця) своєю діяльністю надихали китайських жінок на участь у громадському житті та задоволенні професійних потреб.

Революційні події у суспільно-політичній та гендерній сфері Китаю вплинули на його культуру. Політичні процеси країни активно впливали на національну оперу, жанр, заточений на вирішення різноманітних політичних завдань ХХ століття. Політика стає каталізатором і потужною рушійною силою у китайській національній опері, що безпосередньо впливало на жанр опери. У результаті жіночий архетип зазнає значних змін, а образ жінки трансформується на образ служительки Батьківщини, режиму та народу [8, 191].

Естетика жіночих образів цього періоду тяжіла до образів робітників і селян — здорових, сильних, войовничих. Діячі мистецтва та композитори періоду епохи китайської культурної революції та другої китайсько-японської війни часто були вихідцями з робітничого чи селянського стану.

Китайська опера відрізнялася від багатьох західних традицій, дистанціювалася і від бунтарських британських і американських мюзиклів.

Фундаментальним ресурсом китайської національної опери були культурні та ідеологічні переваги Китаю. У китайській опері використовується унікальна система музичних знаків, відмінна від західної музичної нотації. У китайській опері немає хору або оркестру, що зазвичай звучить у європейському розумінні. У музичному супроводі на перший план виходять традиційні китайські інструменти, такі як ерху, піпа, гуцін.

Сценічні костюми — яскраві та барвисті, що відображають соціальний статус оперних персонажів. Танцювальні елементи та акробатичні трюки покликані наголосити на атмосфері оперної драми. Китайська оперна традиція тісно пов'язана з філософією, отже,

традиційні китайські цінності (мудрість, чесність, доброта, патріотизм і героїзм) розкриваються повною мірою [9, 18-19].

Історично китайська національна опера, також відома як Пекінська опера, є традиційною формою китайського театру і характеризується специфічним вокальним стилем, ретельно продуманими костюмами та стилізованими рухами. Китайська національна опера має свій шлях розвитку, свої особливості та культурні конотації, свою естетику та закони розвитку.

Історія Пекінської опери налічує близько 200 років. Вона виникла в Пекіні в середині правління династії Цін, набула розвитку і була офіційно визнана до середини ХІХ століття. Приблизно у 1920-х роках, коли було знято заборону на участь жінок у театральних постановках, з'явилися перші жіночі трупи. Пекінська опера «десяти акторів та восьми ролей, десяти голосів та восьми партій» [6, 218] у ХХ столітті стає мистецтвом, де категорія жіночності виходить на перший план.

Естетика, політика та традиція завжди тісно взаємодіяли у китайській опері. Проте тематику було обмежено. Багато дослідників вважають, що протягом кількох століть сюжет китайської національної опери значною мірою був орієнтований на головну героїню. Основна лінія розгортається довкола долі головного персонажа-жінки, а теми фактурно розраховані на жіночі партії.

Особисте життя жінок залишалося поза рамками сюжетної лінії опери. Ця сторона не була китайським композиторам цікавою. Такі якості, як боязкість, нерішучість, м'якість, непостійність також не знаходили відгук у глядачів. Однак, історичні події, як і сюжети, що розповідають про красивих та талановитих жінок, вітали у традиційній китайській опері [12, 38-41].

Китайський вчений Лі Фаньї зауважував: «Образ головної героїні в китайській опері відбивав традиційне ставлення китайців до жінки. Жінки — майстерні та ніжні, чисті, уважні, добрі та привабливі. Вони — жертвовні, безкорисливі, позитивні у важкій праці, спокійні та мудрі у метушні. Вони — живі та палкі, з пристрасним характером. Ідеальна жінка подібна до тонкої струни, яка відгукується на найменше коливання серця» [2, 117-120].

Архетипи відіграють вирішальну роль у китайській національній опері. У китайській національній опері жіночі ролі часто виконували актори-чоловіки, оскільки жінкам не дозволялося виступати на сцені. У ХХ столітті становище жінок у музичній сфері кардинально змінилося. Сучасні постановки відкрили нові можливості для жінок-

виконавців, а жінки виступають у традиційно чоловічих ролях, наприклад, у ролі генералів чи борців за справедливість.

Різноманітність та роль жіночих архетипів — важливий ключ до розуміння еволюційних трансформацій у китайській музичній культурі XX століття. Відомий китайський музикознавець Юй Ціхун вважав, що найкращі арії, що становлять найвищі художні досягнення, були написані для жінок і виконувалися жінками. Цікаво відзначити, що головні героїні найвідоміших китайських опер, таких як Сі Ер у «Сивій дівчині», Сяоцінь у «Одруження Сяо Ер Хея», Ся Гу у «Червоних хмарах», Хань Ін у «Хун Ху Червона гвардія», Шань Мей у «Червоний Корал» і сестра Цзян у «Сестри Цзян» демонстративно яскравіші та привабливіші за чоловічі персонажі. Композитор Лі Люї зазначає, що спочатку образ жінок у китайській опері обмежувався певними стереотипними ролями, такими як добродісна діва чи мстивий привид [12, 40].

Так, на рубежі XIX–XX століть у більшості літературних та музичних творів жіночі персонажі в китайській опері зображали приниженими та пригнобленими. Однак, діапазон ролей доступних жінкам-виконавцям, неухильно збільшувався, що кидало виклик традиційним гендерним нормам [2, 118].

Одним із найпоширеніших архетипічних жіночих образів є добродісна жінка Цін'ї чи Чжендань. Цей персонаж відрізняється скромністю та вірністю. Образ Цін'ї підкреслювався за допомогою сценічного костюма (наприклад, довгою сукнею, що струмує з тонкою вишивкою) і поведінкою на сцені (рухи Цін'ї повільні і граціозні). Характер героїні втілює традиційні китайські цінності, а сама героїня використовує свій сценічний імідж для пропагування моральних цінностей у китайському суспільстві. Характерними рисами вокальної манери Цін'ї є м'якість звучання та зрілість голосу.

Інший, не менш відомий жіночий архетип у китайській національній опері — спокуслива, кокетлива жінка Хуадань. Цей провокаційний персонаж зазвичай використовує свою красу та чарівність для маніпулювання чоловіком з метою власної вигоди. Хуадань часто зображують у відвертому одязі, його рухи — чуттєві та еротичні. Такий архетип, навпаки, становить загрозу традиційним китайським цінностям і часто вводиться в сценарій, щоб підкреслити небезпеку спокуси та бажання. Вокально-декламаційна манера Хуадань виявляється у чуттєвості та еротичності.

Третій архетипічний жіночий образ у китайській національній опері — жінка-воїн Удань. Китайський вчений Вів'єн Сун зазначає, що жінки-воїни були невід'ємною частиною

китайського фольклору та міфології, образ набув «другого дихання» у XX столітті. Головні героїні кидають виклик традиційному уявленню про жінок як про пасивних та покірних, виступають як символ свободи, волі та прагнення до перемоги. Саме цей персонаж — сильний і незалежний, який володіє бойовими мистецтвами, став особливо затребуваним у китайських операх XX століття. Жінка-воїн поставала перед глядачами в обладунках чи військовій формі зі зброєю в руках. Войовничість Удань є її суттю, а характерними рисами вокально-декламаційної манери — ясність, свобода, розкутість та впевненість. За допомогою створеного образу сценаристи відходили від традиційних гендерних уявлень у китайському суспільстві. Удань стає символом опору придушенню та боротьби за розширення прав та можливостей жінок [4, 67–70].

У китайській національній опері існують і ряд інших, не менш традиційних архетипів, у тому числі богинь та міфічних істот. Однак, вони не були домінуючими у XX столітті.

З часів видатного китайського композитора Лі Цзіньхуа головні героїні-жінки в китайських національних операх «Бідний Цю Сян» (1912), «Виноградна фея» (1922), «Сива дівчина» (1945), «Цюзі» (1941), «Брат і сестра відкривають землю» (1943 р.) відрізнялися прямолінійністю і добротою, сміливістю і войовничою вдачею, незважаючи на жакливі умови життя.

Специфічні вокальні прийоми, будь то ефект розширення звуку для вираження різних емоцій, використання черевних м'язів для створення низьких та глибоких тонів, ефект хрипу, дозволяв сформувати образ чутливої, але сильної героїні. Як правило, вокальна практика органічно пов'язана з декламацією і перетікає в неї. У свою чергу мистецтво декламації в китайській опері вище за майстерність співу. Декламація включає яскравий тембр, інтонаційну пружність, образну і виразну артикуляцію та інтонацію [10, 137].

Трансформацію жіночого архетипу в китайській національній опері у XX столітті можна умовно поділити на три етапи. Перший етап починається з 1920 року та закінчується 1957 роком. У рамках цього історичного відрізка часу в китайській опері викристалізовується образ вільної від патріархальних засад жінки. Важливою віхою першого періоду стає постановка опери «Сива дівчина», написаної в 1945 колективом авторів Академії імені Лу Сіня. «Сива дівчина» — одна з найвідоміших і найпопулярніших китайських опер, створених на основі легенди про богиню-охоронця Китайської провінції Юньнань.

Опера стала символом Китаю. Музичний стиль вдало синтезує елементи китайської народної музики, танців та акробатики, а також передових сценічних технологій. До складу оркестру входять як традиційні китайські інструменти (ерху, піпа, гуцінь), так й фортепіано і симфонічний оркестр. Жіночий архетип цього періоду відповідає чітко сформульованому ідеологічному запиту та відірваності від природи [10, 251].

Другий етап обмежується тимчасовими рамками з 1957 до 1966 року. Саме на цей період припадає розквіт китайської національної опери, який ознаменувався створенням революційних опер та образів бунтівних за духом героїнь. У цей час у національну оперу втілюється революційна класова і політична свідомість як особлива форма відображення життя, що має свої об'єктивні критерії.

Після десятиліття Культурної революції (1966–1976 рр.) розпочався третій період, що триває з 1976 року до теперішнього часу. Наприкінці 1980-х років Китай став на шлях створення ринкової економіки. Під впливом законів ринку ідеологічний контроль китайського уряду послабшав. Жінки, які брали участь у революції, не скористалися можливістю заснувати зрілу політичну партію та поступово втрачали свій вплив. Більшість із них відмовилися від боротьби за владу, а статус жінок у суспільстві помітно знизився, що загалом не позначилось на жіночих образах в опері [10, 239].

З іншого боку, репресії, пов'язані з періодом культурної революції, призвели до вибухового зростання створення оперних творів після 1976 року. У 1980-тих роках китайська національна опера набула другого дихання, але не викликала колишнього інтересу. Специфічні особливості традиційної китайської опери, такі як неухильне дотримання традицій, невеликі сцени, часто ідеологізований сценарій, стають найбільш значною перешкодою, що обмежує розвиток жанру опери. Китайська опера також вимагає екстраординарних вокальних навичок, які здобуваються внаслідок довгих років навчання та практики. До виконання вокальних партій висуваються жорсткі вимоги. Деякі вчені вважають, що занепад оперного жанру пов'язаний із архаїчним стилем опери, який протиставляється сучасному способу життя, інші дослідники вказують на експоненціальне зростання популярності західної музики у Китаю.

Незаперечно, що опера фокусується на розкритті багатого внутрішнього світу людини, її думках і почуттях, на унікальному глибинному погляді на життя та смерть. Однак,

китайська опера не повною мірою відповідає перевагам сучасної молоді. Китайська опера — політизована, естрадна музика — розважальна. З погляду культурної конотації поп-музика програє опері, але виграє у дихання часу. Під впливом поп-музики китайська народна музика поступово сягає периферії культурного поля, а китайська національна опера втрачає музичний ринок та аудиторію. Саме тому зі сцени великих театрів опера поступово перемістилася до експериментальних малих театрів у містах локального значення [5, 115].

Відомі оперні драматурги Оуян Юцянь та Чжен Чженцю об'єднали китайські та західноєвропейські вокальні традиції. Як приклад, можна згадати оперу «Пустеля», яка знаменує собою трансформативні зміни китайської опери ХХ століття. «Пустеля» була створена у 1994 році. Музика та текст опери безкомпромісно романтичні. Виконавці свідомо відмовляються від політичних гасел і сюжетів, концентруючись на жіночності та ніжності. Сюжет опери ґрунтується на історичних подіях. Опера є сумішшю традиційної китайської сценографії та сучасних технологій, у музичному відношенні опера є синтезом китайського фольклору та західноєвропейських музичних елементів.

В даний час пошук художніх інновацій набув особливого сенсу, національна опера активно шукає нові можливості для розвитку. Композитори стають сміливішими, запозичують західноєвропейські музичні елементи, змінюється відношення до естетичних складових, а китайські народні опери проростають у тканину драми.

Наукова новизна лежить у структуруванні етапів еволюційних змін жіночих архетипів у китайській національній опері ХХ століття, а також у спробі протиставити традиційну європейську маскулінізацію художніх архетипів фемінізації головних персонажів у китайській оперній традиції.

Висновки. До цього дня світова оперна культура не втратила чарівності та естетичного впливу на суспільство. Відомі літератори у своїх творах часто відводили головну роль герою-чоловікові. З часів античної Греції і до епохи Відродження, в європейських класичних трагедіях, таких як «Прометей», «Цар Едіп», «Агамемнон», «Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Король Лір», домінувала історія про героя чоловічої статі. Маскулінізація трагічних персонажів у Європі залишалася одним із основних мейнстримів аж до епохи романтизму. Традиційно головними героями китайських класичних трагедій та музичних творів у переважній більшості є жінки. Так, діяч

епохи династії Цин Жуңлу стверджував: «нічого немає без жінок» [3, 406].

Китайські оперні твори ХХ століття відповідали вимогам сформованої національної ідеології, а тому опери цього періоду — більше про жінок і для жінок. На відміну від європейського жіночого образу, китайський жіночий архетип не містить традиційного культурного коду, де м'якість перемагає жорсткість, а значить жіночий архетип поступово мускулінізувався, що особливо стає помітним у ХХ столітті. Образ бунтівних за духом та фізично сильних героїнь з революційно-класовою свідомістю стає затребуваним китайським суспільством. Однак, за цим виглядом ховається крихкість, вразливість і чуттєвість, придбана жіночою природою, філософією Конфуція та вченням Дао. Жіночі оперні архетипи ХХ століття були тісно взаємопов'язані зі статусом жінки, який постійно змінювався під впливом домінуючої ідеології китайського суспільства, що кидало виклик гендерним нормам та сприяло розширенню прав та можливостей жінок.

Література

1. Yuanchong Xu. Selected Poems of Su Shi. Hunan : Hunan People's Publishing House, 2007. 249 p.
2. [李芳屹]. 世纪中国歌剧女性主题. 音乐创作. 期刊 : 音乐作曲, 2010 年. 2. 117-120 页。
3. Fang Chao-ying, Jung-Lu. Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912). Washington: United States Government Printing Office, 1943. Vol. 2. P. 405-409.
4. Hu Shiping. Opera "White-haired Girl". Angwan : Angarskaya new Opera, 1996. P. 67-70.
5. Jui Qihong. Chinese music в twentieth century. Qingdao: Qingdao Publishing house, 1992. 258 p.
6. Lin Yutang. My Country and My People (The John Day Company). New York : John day Co INC, 1935. 287 p.
7. 荒林. 中国女性主义广西人民出版社. 桂林 : 广西师范大学出版社. 2005. 286页。
8. 王志弘. 女性主義與後現代主義的地理學 鍵結 重要文獻之評介. 浙江学 浙江学刊. 中國音樂雜誌, 1996. 232 頁。
9. 詹桥铃. 中国新 歌剧中的女性意识 中国音乐学. 中國音樂學報, 2003, 第4頁. 18-19.

10. Wang Yuhe. Chinese music в modern times. Beijing, 1994. 468 p.

11. 王金玲. 后现代主义:中国大陆女性主义面临挑战与颠覆. 浙江学刊. 中國音樂雜誌, 2001, 第6頁. 47-53.

12. Xin Guo. The Archetypal Female Image in Chinese National Opera: A Study of Xi Shi). Las Vegas : University of Nevada Press, 2021. P. 38-42.

References

1. Yuanchong, Xu. (2007). Selected Poems of Su Shi. Hunan : Hunan People's Publishing House. [in English]
2. Fangyi, Li. (2010). Female-Aesthetic-Culture. A Study of Female Themes in 20-th Century Chinese Opera. Journal: Music Composition, No. 2. P.117-120. [in Chinese]
3. Fang, Chao-ying & Jung, Lu. (1943). Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912). Washington: United States Government Printing Office, Vol. 2. P. 405-409. [in English]
4. Hu, Shiping. (1996). Opera "White-haired Girl". Angwan : Angarskaya new Opera, P. 67-70. [in English]
5. Jui, Qihong. (1992). Chinese music в twentieth century. Qingdao: Qingdao Publishing house, [in English]
6. Lin, Yutang. (1935). My Country and My People (The John Day Company). New York : John day Co INC. [in English]
7. Lin, Huang. (2005). Chinese Feminist. Guilin : Guangxi Normal University Press. [Chinese]
8. Wang, Zhihong. (1996). Post Modernism: Feminism in Chinese mainland is facing challenges and subversion. Chinese Journal of Music, No. 7. 232 p. [Chinese]
9. Qiaoling, Zhan. (2003). Female Consciousness in Chinese New Opera. Journal Chinese Musicology, No. 4. P. 18-19. [Chinese]
10. Wang, Yuhe. (1994). Chinese music в modern times. Beijing, 468. [in English]
11. Wang, Jinling. (2001). Post-Modernism: Feminism in the Chinese mainland is facing challenges and subversion. Chinese Journal of Music, No 6. P. 47-53. [Chinese]
12. Xin, Guo. (2021). The Archetypal Female Image in Chinese National Opera: A Study of Xi Shi. Las Vegas : University of Nevada Press, P. 38-42. [in English]

Стаття надійшла до редакції 10.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023

УДК 781.7(510):781.6(4)“19”

Цитування:

Чжан Цзунжуй. «Модель-опера» ХХ століття в китайській музичній культурі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 206–210.

Zhang Zongrui. (2023). "Model Opera" of the 20th Century in Chinese Musical Culture. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 206–210 [in Ukrainian].

Чжан Цзунжуй,

аспірант Сумського державного
педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

<https://orcid.org/0009-0002-0426-6853>

prontolviv@ukr.net

«МОДЕЛЬ-ОПЕРА» ХХ СТОЛІТТЯ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена проблемі вивчення умов розвитку музичної культури Китаю, зокрема створенню моделі опери ХХ століття, як наслідку синтезу мистецтв «Схід-Захід». **Метою** цієї статті є спроба визначити складові моделі опери та зазначити передумови її створення. **Методологічною основою** стали герменевтично-компаративний метод, що дозволяє вивчати модель китайської опери відповідно до умов історичного розвитку музичної культури, а також загально-наукові методи аналітичного та історично-описового змісту, що формували у тому числі методологічні засади прийнятих до дослідження мистецтвознавчої та культурологічної галузі для пізнання закономірностей та узагальнень відповідно до визначення популярності моделі опери ХХ ст. у китайській культурі. **Наукова новизна** полягає у універсалізації підходів до синтезу мистецтв у контексті «Схід-Захід» та вивченні особливостей побутування вокально-сценічного мистецтва Китаю як складової політичної програми розвитку країни, як носія ідеології. **Висновки.** Визначено, що виконавська традиція та функціонування вокально-сценічного мистецтва у Китаї має синтетичний характер, який оформився у ХІХ ст., але активності дістався у ХХ ст. Поняття моделі опери увійшло у обіг як зразкова складова вокально-сценічного мистецтва, що відбивала політичні погляди, а також була носієм ідеології країни. Створення низки опер за одним зразком не стало обмеженням розвитку китайської музичної культури, а навпаки створило умови для формування повністю індивідуального, унікального національного жанру, який втілювався у різновиді опери-моделі з її численні експериментами, але водночас окремі її ініціативи були дистильовані й навіть канонізовані до семантичних одиниць, виконавських практик і норм музичної структури.

Ключові слова: модель-опера, китайська музика, вокально-сценічне виконавство, Схід-Захід, ідеологія.

Zhang Zongrui, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University

“Model Opera” of the 20th Century in Chinese Musical Culture

The article is devoted to the problem of studying the conditions of development of musical culture in China, in particular, the creation of the twentieth-century model opera, as a result of the synthesis of the East-West arts. **The purpose of this article** is to determine the components of the opera model and to indicate the prerequisites for its creation. **The research methodology** is based on the use of the hermeneutic-comparative method, which allows studying the model of Chinese opera in accordance with the conditions of the historical development of musical culture, as well as general scientific methods of analytical and historical-descriptive content, which formed, among other things, the methodological foundations of the art and cultural studies accepted for the study to understand the patterns and generalisations in accordance with the definition of the popularity of the twentieth-century opera model in Chinese culture. **The scientific novelty** lies in the universalisation of approaches to the synthesis of art in the East-West context and the study of the peculiarities of the existence of vocal and stage art in China as a component of the country's political programme of development and as a carrier of ideology. **Conclusions.** It has been determined that the performing tradition and functioning of vocal and stage art in China has a synthetic character, which took shape in the 19th century, but became active in the 20th century. The concept of a model opera came into use as an exemplary component of vocal and stage art that reflected political views and was also a carrier of the country's ideology. The creation of a number of operas based on the same model did not limit the development of Chinese musical culture, but rather created the conditions for the formation of a completely individual, unique national genre, which was embodied in a kind of model opera with its numerous experiments, but at the same time, some of its initiatives were distilled and even canonised into semantic units, performance practices, and norms of musical structure.

Key words: model opera, Chinese music, vocal and stage performance, East-West, ideology.

У сучасному культуропросторі є яскравим явищем дослідження, які присвячені поняттям визначеними як Схід-Захід. Їхнє використання в академічному дискурсі або в назвах установ і організацій ґрунтується на гіпотетичній дихотомії, заснованій на культурних і географічних відмінностях. Ця теоретична конструкція довгий час вважалася бінарною (а ще частіше спрощеною, про осявляє низка досліджень) і проблематичною. Що таке «Схід» чи «Китай» і що таке «Захід», значною мірою залежить від людини, яка дає визначення цим словам, від цілей та суб'єктивних визначень, і особливо від того, які саме відмінності беруться за основу (наприклад, національні та регіональні межі). Не менш сумнівним є стереотипне уявлення про культуру та людей, пов'язане з такими термінами. Встановлення безумовної дихотомії між Китаєм і Заходом свідчить про те, що владні відносини та обмін є рівними по обидва боки від дефіса. Яскравим прикладом є складна музична взаємодія Китаю із Заходом протягом минулого століття.

Серед дослідників, які зверталися до цієї теми переважно відокремлювалися такі, що наголошували на соціальні моменти більше, ніж на мистецькі. У даному дослідженні при аналізі культурного простору взаємодії західного та східного у китайській вокально-сценічній культурі акцентовано на працях Люй Цзі (6), Вей Тінге (5), Фан Бін (7). та ін. Зокрема, сучасне дослідження базується на роботах Бу Лі (1), Бянь Мена (2), Ван Аньго (3), Ван Юйхе (4), Чень Сюй (8) та інших авторів, присвячених проблемі взаємодії європейської та національної музичних традицій у артефактах китайського мистецтва.

Синтез західних і китайських традицій має визначальні риси для характеристики творчості окремих композиторів, чия діяльність пов'язана з оперною творчістю. Серед них є ціла низка, чий твори відзначаються наявністю західної музичної естетикою, які знаменують «початок» китайсько-західного культурного синтезу. Хоча розгляд фактичного авторського матеріалу не є основою даного дослідження доцільним вбачається зазначити групу композиторів, які є знаковими для визначення взаємодії схід-захід. Насамперед це творчість таких композиторів як китайські творці нової хвилі Тан Дун, Чен І, Чжоу Лон, Чен Ци. Дослідники вказують, що знаковим моментом у формуванні світогляду зазначений композиторів став вступ цих композиторів до консерваторій у 1978 році, зокрема до Центральної консерваторії музики у Пекіні та Шанхайської музичної консерваторії, а також

відвідування семінарів китайсько-американського композитора Чоу Вень-Чунга та британського композитора Олександра Гора, які відвідали зазначені заклади освіти у 1980 році [8, 21]. Варто зазначити також, що частин дослідників вказують на прибуття групи цих композиторів до Сполучених Штатів та Європи орієнтовно у середині 80-х років [2, 43-46]. Парадоксально, але серед китайських дослідників, на що власне й вказує Бянь Мен, подібні наративи були відсутні. Частіше у своїх дискусіях про групу композиторів, відому як «Клас 78», китайські дослідники говорили з позиції новизни та оригінальності, що було притамано естетиці авангардних експериментів, та створювало цінність музичних ідіом XX століття та логічно відбивалося й на рівні самотутньо культурно-національної ідентичності.

Безперечно, можливість продовжити навчання в китайських консерваторіях, візит Гора до Пекіна та західні курси навчання стали вирішальними моментами для композиторів після Культурної революції. Але це не були зустрічі, які започаткували культурний синтез у сучасній китайській музиці. Цей синтез мав довгу історію та розпочався у XIX ст. наприкінці правління династії Цін, коли вперше були зроблені зусилля з модернізації музичної освіти та загальної музичної культури [4, 177].

Протягом XX ст. провідні модерні стилі західної культури вплинули на численні жанри, виконавські стилі, як сольні так й ансамблеві та, звісно, й на музичні заклади. Щодо останнього, цікавим фактом є те, що провідний інститут традиційної західної музичної освіти в Китаї – Шанхайську консерваторію. Шанхайська школа, заснована в 1927 році та частково створена за зразком поважної консерваторії Лейпцига.

Також доречним може стати наведений приклад Шанхайського муніципального оркестру, заснованого як духовий оркестр у 1880-х роках. Коли в 1920-х роках почалося спілкування з китайською громадою, оркестр справив величезний вплив на китайських композиторів, як засіб збереження та оновлення у своїй діяльності національної музики. Значними були також композиційні експерименти в китайсько-західному стилістичному синтезі, яке мало місце в напівколоніальному Шанхаї з 1920-х до 1940-х років. Вони включали твори німецьких єврейських композиторів (Вольфганга Френкеля та Аарона Авшаломова), які мали незмірний вплив на таких культових китайських композиторів, як Хе Ер (1912–1935), автор національного гімну Китаю, та Сян

Сінхай (1905–45), композитор знаменитої кантати Жовтої річки, а також таких композиторів, як Дінг Шанде (1911–1995) [6]. Як зазначає китаїст Bessler, «термін «китайська музика» більше не зарезервований для корінних китайських традицій. Тепер він також описує інше типу музики, яка виникла під впливом Заходу» [9, 42]. Іншими словами, так званий культурний синтез Сходу і Заходу був невід'ємною частиною китайської музики з початку двадцятого століття, і його вплив сьогодні можна відчути на багатьох рівнях.

Особливо актуальним для останніх подій є жанр, який втілює культурний синтез колосального масштабу, «модельні опери» Великої пролетарської культурної революції. Унікальний стиль зразкових опер як синтетичних композицій справив величезний вплив на китайських композиторів нової хвилі, і цей стиль став доречним у їхній подальшій творчості. В епоху після культурної революції ці молоді композитори відреагували на зміни в політичному та культурному ландшафті Китаю творами, які, хоча й були виразно сучасними, парадоксальним чином були сформовані музичним каноном років, які вони прагнули залишити позаду — кінця 1960-х і початку 1970-х років.

Під час Культурної революції (1967–1977 рр.) музика у Китаї була водночас дефіцитною та багатою. Революція створила політичний клімат, у якому «культура» — література, театр, музика та образотворче мистецтво — була нерозривно пов'язана з офіційною ідеологією. На цей зв'язок між мистецтвом і революцією сильно вплинула основоположна заява Мао Цзедуну в його доповіді на форумі з літератури та мистецтва 1942 року, а саме «Мета нашої сьогоднішньої зустрічі полягає саме в тому, щоб література і мистецтво добре вписалися в цілу революційну машину як складова частина, щоб вони діяли як могутня зброя для об'єднання і освіти людей, для нападу і знищення ворога, і щоб вони допомагали народу боротися з ворогом одним серцем і єдиною думкою» [3, 56]. Ці принципи фактично диктували затверджений стиль мистецтва та літератури в Китаї після 1949 року. Сама Культурна революція була спровокована серією лютих засуджень нещодавно створеного сценарію китайської опери, заснованого на цих принципах. Згодом уся китайська музична культура була ще ретельніше досліджена та контрольована, а музичне вираження загалом обмежувалося революційними піснями та зразковими операми. Останні твори стали іконами культурної революції.

Створення зразкових опер, почалося ще до початку самої революції. Реформування китайської опери було важливим напрямком діяльності Комуністичної партії протягом 1940-х років; партія надавала великого значення ідейно-політичній виховній функції сценічного мистецтва. 1950-ті роки стали свідками значних і масових зусиль, спрямованих на революцію в китайській опері шляхом впровадження нових сценаріїв і музичних та театральних інновацій, а також через публічне засудження буржуазних або антипролетарських елементів у існуючих оперних традиціях. Було поставлено велику кількість нових опер, і важлива демонстрація тридцяти п'яти революційних опер відбулася на Національному фестивалі китайської мови 1964 року.

Сучасна опера в Пекіні сформувалася також як результат колобораційних поглядів театральних колективів з Пекіна, Шаньдуну та Шанхаю. Ними було представлено низку успішних робіт, які згодом стали впливовими. Особливо помітним у цих зусиллях був спосіб культурного синтезу, який поєднував аспекти пекінської опери з західною функціональною гармонічною мовою. Після початку Культурної революції цей спосіб синтезу швидко привернув увагу.

До 1966 року, коли дружина голови Мао Цзедуну, Цзян Цін була головним захисником і дослідником культурного надбання, декілька опер, створених у цьому новому, синтетичному стилі, було піднесено до статусу «зразкових опер». У травні 1967 року газета People's Daily, орган Партії китайської громади, схвалила вісім «зразкових опер/творів» — п'ять революційних опер, два балети та одну симфонію [3]. Цзян отримала значну політичну владу завдяки своєму вибору та пропаганді цих робіт, які вважалися втіленням політичної лояльності. Їх слухали всюди як прийнятне музичне прославлення справжнього революційного ідеалу. Дійсно, верховенство офіційно затверджених зразкових опер було таким, що протилежні думки про них, а також невдачі під час вистав неминуче таврувалися як «антиреволюційні», заява, яка могла призвести до трагічних наслідків [5, 37-42].

Хоча типові опери створювалися як політична пропаганда та прославляли революційних героїв, їхній генезис був зовсім не простим. Замість того, щоб поспішно й дешево зібрати їх менш талантами, вони були створені спільно великою кількістю високоповажних музикантів, у тому числі співаків та інструменталістів, пов'язаних із Пекінською оперою, дослідників і практиків народних жанрів, а також композиторів, які

знають європейську музику дев'ятнадцятого століття, традицій, а також сценаристів, режисерів і танцюристів. Мелодії, музичні характеристики, драматичні Для виділення та контекстуалізації позитивних рис героя використовувався принцип «трьох протуберанців» сантучу (三突出). Чернетки окремих творів були представлені для оцінки Цзян, її правою рукою Ю Хаюн (досвідченим автором основоположного дослідження пекінської опери та регіональних народних пісень, який згодом став міністром культури) та іншими політичними лідерами. Лідери надавали різні критичні зауваження, які надсилали до кожної роботи своїм співробітникам, які повинні були проконтролювати подальше вдосконалення творів. Процес повторювався до тих пір, поки версія кожного твору не отримувала остаточного схвалення вищих інстанцій. Після схвалення моделі опери «Взяття тигрової гори» композитора Чжан Ясіня, з партитурою для китайсько-західного змішаного оркестру, наступні композитори у своїх творах взяли ту саму форму оркестровки. Під пильним наглядом і моніторингом кожна зразкова опера являла собою витончений синтез китайських оперних практик, традиційних вокальних жанрів і західних симфонічних традицій, які Комуністична партія проголосила доцільними. Тобто китайська оперна практика, традиційні вокальні жанри та західні симфонічні традиції, створили вокально-сценічне політизоване явище, яке дотримувалися формул, встановлених чиновниками різних рівнів.

Результатом стало поєднання ретельно відібраних пекінських оперних співаків (здатних до ідеального виконання), ансамблів ударних інструментів (оснащених додатковими традиційними інструментами) та мелодичних ансамблів (обмежених лише трьома інструментами: цінху, ерху та юецінь) із повномасштабним західним оркестром. Виконавці в інших частинах Китаю наслідували ці групи, і з'явилося багато інших допоміжних і регіональних оперних адаптацій.

Зразкові опери збирали разом різномірну аудиторію та слухачів через живі виступи, а також через гучномовці, радіопередачі та фільми. Молодь ототожнювала себе з персонажами з модельної опери, жестикулюючи та позуючи героїчно та театралью. Протягом багатьох років, за словами вченого Ван Бана, опери та їх похідні «були єдиною доступною розвагою» в Китайській Народній Республіці. Художник Гу Сюн, якого, як і багатьох міських молодих людей, відправляли в сільську місцевість

«вчитися у селяни», писав про свій досвід приєднання до регіональної трупи, яка поставила місцеву постановку зразкової опери, «Ми гастролювали і виступали в різних селах. Хоча селяни знали більше, ніж ми, про хліборобство, ми відзначилися своїм неперевершеним художнім талантом і заслужили їхню повагу» [1]. Новинка нового стилю опери стала локальним хітом для багатьох сіл. Як згадує один музикант, якому було двадцять чотири роки, коли почалася Культурна революція: «Моему поколінню подобаються зразкові роботи; вони наша молодість. Так, є люди, яким вони теж не подобаються, але насправді вони нам подобаються. Дійсно, коли я був молодим, мені було років вісімнадцять, я так потребував мистецтва, ми всі його потребували. Крім того, модель працює як наша їжа, і ми вважали її чудовою» [4, 178].

У музичному плані способи культурного синтезу в модельних операх продовжували резонувати ще довго після завершення Культурної революції. В останніх інтерв'ю багато ветеранів, які брали участь як колабораціоністи у створенні зразкових опер, стверджували, що, незважаючи на політичне втручання та шаблонні принципи, музика представляє собою вершину мистецької творчості сучасного Китаю. Композитори також високо оцінили майстерність драматургів, з якими вони працювали, самовідданий внесок знавців народних вокальних традицій і точність виконання (що зберіглася у фільмах і звукозаписах), що не має собі рівних донині. Крім того, завдяки популярності зразкових опер під час Культурної революції та охочі дітей того десятиліття розігрувати різноманітні номери чи персонажів, мелодії цих опер залишаються популярними сьогодні у версіях караоке та ювілейних виданнях. Політична пропаганда, притаманна цим творам, не завадила людям насолоджуватися ними, виконувати їх і приймати їх як символи переваги Китаю. Як пояснює Ван Цзінь, письменник, якого засудила Червона гвардія, «щиро вірив, що він нижчий за своїх переслідувачів, і заздрив їм за їхнє право співати пісні Зразкових опер — прерогатива, збережена за революціонерами» [4, 188]. Мітлер висловився дещо інакше: «Споживачі пропаганди культурної революції отримували задоволення навіть від . . . текстів, що містили ідеологічні посили, якого вони не поділили або не прийняли» [9, 91].

Для покоління, яке виросло з ними, модельні опери навчали китайців і китайок музиці, пісням, танцям і драмі. Були широкі

можливості для подальшого злиття з регіональними музичними практиками.

Виконавські трупи писали нові твори на основі санкціонованих моделей у різноманітних регіональних жанрах, таких як жанр пісенно-танцювального дуету, еренчжуань (二人轉), який вони адаптували до місцевих смаків. Як задокументував Бу Лі, одним із прикладів був регіональний фестиваль вистав у Ляоніні 1975 року, де «понад півмільйона людей переглянули 357 вистав» [1, 83]. У той же час національний запал до оперних вистав створив надзвичайну потребу в музикантах, які могли б грати на західних інструментах і виконувати певні західні манери.

Багато молоді, з попередньою музичною підготовкою або без неї, навчилися цьому складати, диригувати та виступати як учасники місцевих труп, що розвиваються у контексті сучасних процесів.

Композитори з класичною освітою, які раніше не були знайомі з пекинською оперою чи народними вокальними традиціями, здобули практичні знання про ці традиції через контакт із виставами та безпосередню участь у них. Традиційні пекинські оперні трупи були завалені європейськими симфонічними практиками дев'ятнадцятого століття, які включали використання західних оркестрових інструментів; включення увертюри, інтермедій, лейтмотивів та інших західних оперних жестів; функціональна гармонія; мотиваційні зв'язки; і мелодичний розвиток.

Отже, підсумовуючи наведене, можна стверджувати, що культурний синтез у музиці довгий час був прагненням Китаю двадцятого століття. Через оперу-модель її численні експерименти та окремі ініціативи були дистильовані й навіть канонізовані певні вимоги щодо семантичних одиниць, виконавських практик і норм музичної структури.

Література

1. Бу Лі. Розвиток музики у Китаї у період Нової історії. Вісник консерваторії ім. Сінха. 2004. № 4. С. 78–87.
2. Бянь Мен. Формування та розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Вид-во «Хуа Ле», 1996. 181 с.
3. Ван Аньго. Дослідження китайської музики у контексті гармонії нової епохи. Ухань : Изд-во Синаньского ун-та, 2004. 246 с.

4. Ван Юйхэ. Приближення до традицій народної культури (про зміни стилістики музичного твору). Вісник Китайської Центральної консерваторії. 2000. № 9. С. 175–188.

5. Вей Тінге. Китайська музична національна творчість. Пекін : «Культура і мистецтво», 1987. 146 с.

6. Люй Цзі. Про деякі питання музичної теорії та критики. О китайской музыке. Статті китайських композиторів і музикологів. Пекін : «Культура і мистецтво», 1958.

7. Фан Бін. Стилєві аспекти адаптації національної інструментальної традиції у музиці сучасних китайських композиторів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 117–122

8. Чень Сюй. Музичне мистецтво Китаю і його значення для національної культури. Вивчення музики. 2001. № 4. С. 21–25

9. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188.

References

1. Bu Li (2004). The Development of Piano Music in China in the New and Recent History periods. Bulletin of the Sinkhay Conservatory, 4, 78–87 [in Chinese].
2. Byan, Men (1996). The formation and development of the piano culture of China. Beijing: Hua Le, 181 [in Chinese]
3. Van Ango (2004). Study of Chinese piano works in the context of the harmony of the new era. Wuhan: University of Sinan, 246 [in Chinese].
4. Van Yuykhe (2000). Approaching the traditions of folk culture (on changing the style of musical creativity of Jiang Wennie. Bulletin of the Chinese Central Conservatory, 9, 175–188 [in Chinese].
5. Vey Tinge (1987). The Chinese musical art. Beijing: Culture and Art. [in Chinese].
6. Lyuy Tszi (1958). On some issues of musical theory and criticism. Chinese composers and musicologists. Beijing: Culture and Art. [in Chinese].
7. Fan Bin (2015). The style aspects of the adaptation of the national instrumental tradition in the music of modern Chinese composers. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers. Kyiv: Milenium, 1, 117–122 [in Ukrainian].
8. Chen Syuy (2001). The Chinese musical art and its significance for national culture. Studying of Music, 4, 21–25 [in Chinese].
9. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188. [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 3. А. Вайда, К. Зануссі: театр як експериментальне поле діяльності. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 211–217.

Pogrebniak G. (2023). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 3. A. Vaida, K. Zanussi: Theatre as an Experimental Field of Activity. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 211–217 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com*

СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА Частина 3. А. Вайда, К. Зануссі: театр як експериментальне поле діяльності

Мета статті полягає у виявленні проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену кіноавтора в сценічному мистецтві. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні універсальності режисури як специфічного різновиду художньо-естетичної діяльності; в уточненні взаємовпливу сценічного і екранного мистецтв у використанні виразних засобів; у визначенні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні, універсальності діяльності режисерів-авторів, що вдавалися до реформування кіномови і мови сценічної постановки; у виявленні оригінальних принципів побудови кінотвору й специфічних засобів кіновирозності, що не лише знайшли у фільмах безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась пошуком візуалізації сценічних образів. **Висновки.** Доведено, що сценічна творчість кінорежисерів-авторів ставить під сумнів теоретичні постулати про згубність вторгнення культури театру на терени екрану. З'ясовано, що зображально-виражальні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважається в кіно високим ступенем майстерності, беруть свої витoki в сценічному мистецтві.

Ключові слова: режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, сцена, екран, виконавська майстерність, телебачення.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Stage as an Expanse of Artistic Research by Director-Author. Part 3. A. Vaida, K. Zanussi: Theatre as an Experimental Field of Activity

The purpose of the article is to identify the problems of creativity of auteur directors who have realised their artistic potential both in the author's cinema and in the field of stage art and to define scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of the film author in the performing arts. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, generalisation, and self-analysis of the artist were used in the study. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study is to define the universality of directing as a specific type of artistic and aesthetic activity; to clarify the mutual influence of stage and screen arts in the use of expressive means; to determine the peculiarities of the film author's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which for the first time became the subject of a special study; in highlighting the universal activities of auteur directors who reformed the cinematic language and the language of stage staging; in identifying original principles of film construction and specific means of cinematic expression that were not only directly embodied in films and contributed to the emergence of outstanding auteur cinematic works, but also had a significant impact on

auteur theatre directing, which was distinguished by the search for visualisation of stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage work of film directors-authors questions the theoretical postulates about the harmfulness of the invasion of theatre culture on the screen. It is found that the visual and expressive means that provide the chronology of image creation (long shots, intra-frame editing, acoustic, light and shadow effects), the use of which is considered a high degree of skill in cinema, have their origins in the stage art.

Key words: director-author, stage space, directorial means, theatre, stage, screen, performance, television.

Актуальність теми дослідження. Досліджуючи як особливості зображальної культури авторських фільмів, так і їх змістове наповнення, вивчаючи естетичні й морально-етичні домінанти авторської творчості, актуальним уявляється з'ясування універсальних можливостей авторів-режисерів, котрим вдалося, спираючись на літературні й музичні твори, експериментальним шляхом реалізувати творчий потенціал не лише в екранному, але й у сценічному мистецтві. Адже, погодьмось, «технічні можливості кінематографа і, головне, властивий йому загальний монтажний принцип покадрової зйомки дали кінорежисеру абсолютну свободу вибору і створення об'єктів творчості, пластичних та інших виражальних засобів реалізації режисерського задуму» [4, 45].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам синтезу мистецтв у різних національних культурах, зокрема, у царині сценічної та екранної авторської режисури присвячені наукові розвідки цілої плеяди таких теоретиків і практиків культури, театру і кіномистецтва, як: З. Алфьорова, Л. Брюховецька, К. Василенко, В. Горпенко, А. Гуменюк, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д. Кребс, І. Кушнарьова, О. Мусієнко, С. Ніл, О. Плотницька, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, Ю. Станішевський, Ф. Трюффо, Г. Чміль інші. При цьому дослідники певним чином солідаризуються в міркуванні, що кінематограф володіє специфічними, на відміну від театру, особливостями у відтворенні реальності, до винайдення якого, імовірно, деякі його художні особливості мали би, хоча б у зародку, знайти вираження в суміжних видах мистецтва. В. Горпенко в роботі «Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв» розкриває одну з основних ознак предметної основи кіномистецтва, вказуючи, що вона «полягає в тому, що, на відміну, скажімо, від театру, розрахована не на реальний, а на ілюзорний час – простір – світ» [5, с. 93]. Разом з тим специфікою хронотопних зображально-виражальних засобів є той примітний факт, що вони, як вважає В. Кондрашов, активно «впливають безпосередньо на спосіб вираження художнього матеріалу, підсилюючи, увиразнюючи певні моменти, однак кардинально не змінюють структури і функцій

як твору, так й окремих його структурних елементів» більшості з них переконливо артикулюється думка. Тоді як З. Алфьорова в статті «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність» доводить, що «кінематограф – одне з небагатьох мистецтв, у якому нема різкого семіотичного розриву між вираженням і змістом, мистецтво, у якому не стільки розповідь створює свій зміст, скільки зміст створює розповідь» [1, 216]. Своєю чергою О. Плотницька переконана, що «необхідність дослідження сучасного сценічного та екранного мистецтва зумовлена синтетичними процесами в культурі, коли все відчутніше, проявляється поєднання художньої та позахудожньої реальності, сполучення мистецтва з соціальною дійсністю, унаслідок чого утворюються не лише нові жанри, але й принципово нові якості художнього твору» [8, 4].

Мета статті. Висвітлення особливостей творчості кінорежисера-автора в просторі сцени та визначення специфіки зображально-виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Анджей Вайда, який стояв біля витоків польської школи, а отже, моделі авторського кіномистецтва, зокрема, реалізував свій талант і як театральний режисер. Долучаючись у низці творчих експериментів до творення сценічного продукту, митець у власних постановках демонстрував таку режисерську майстерність, що уможлиблювала не лише розміщення дії в просторі, а й давала можливість висвітлювати фабулу та в найдрібніших деталях нав'язувати акторам своє, авторське бачення. Спостерігаючи за творчістю майстра, стає очевидним, що режисер намагався пов'язати між собою виконавців у такий спосіб, щоб вони не могли розлучитися й поза театром і щовечора повторювали на сцені унікальний процес возз'єднання, а крім того, граючи одну й ту саму виставу, кожного разу заново творили драму. Прикметно, що для світової кіноспільноти А. Вайда водночас постає як кіно– й театральний режисер і громадянин, філософ і політик, трибун і педагог. Саме в його фільмах і виставах такі талановиті актори театру і кіно, як З. Цибульський, Д. Ольбрихський, В. Пшоняк, Б. Лінда сягнули вершин своєї виконавської майстерності.

Один з найвідоміших і найбільш титулованих режисерів сучасності, стрічки якого увінчані найпрестижнішими нагородами світового рівня, часом опиняючись на перетині полярних думок, А. Вайда неодноразово доводив універсальність свого авторського обдарування, виступаючи в театральній діяльності ще і як сценограф, бо ж, якось зізнавався, що не міг поставити виставу (як-то «Граємо Стріндберга» Ф. Дюрренматта, «Листопадова ніч» С. Виспянського, «Гамлет» У. Шекспіра інших) доти, поки спочатку не бачив, не визначав і чітко не окреслював, яким буде її тло.

Випускник Краківської академії мистецтв, А. Вайда (для якого роки навчання живопису не минули даремно) в роботі над сценічною постановкою спершу прагнув бачити дієвий простір і тільки потім здійснював спробу розмішувати в ньому дію, часом полишаючи на периферії уваги роботу з художником-постановником, що ніби то й мав право на свій внесок у спектакль. Примітно, що, ставлячи п'єси В. Шекспіра, режисер, розкриваючи тонкощі власного авторського почерку, був переконаний: митцеві слід знати, що в них є найважливішим, аби добути з них суть, а не хизуватися більш-менш дурнуватими прийомчиками [13, 20].

Визначаючи особливості постановницької діяльності в театрі (де імітація життя, якої дотримується кіно, йому глибоко протипоказана) і порівнюючи їх із завданнями кінорежисера, майстер наполягав на первинності авторського тексту драматурга, за яким неухильно має слідувати режисер-автор вистави, роблячи власні відкриття, відштовхуючись лише від глибокого проникнення та осягнення тексту п'єси й співпрацюючи в тісному тандемі з виконавцем, якому (на відміну від специфіки кінотовиробничого процесу) необхідно відповідати (не відволікаючись і не ховаючись за кіноапарат) на всі питання, усвідомлюючи, що саме актор є головним інструментом і водночас виразальним засобом театрального режисера. Адже саме від актора залежить провал чи успіх сценічної постановки.

Уже перші фільми А. Вайди («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант», «Діамант»), у яких митець намагався переосмислити й максимально достовірно відтворити ключові події в історії Польщі, засвідчили про прихід у кінематограф оригінального автора, який демонструє «індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори» [3, 300].

Проте сам митець, аналізуючи вихід стрічки «Льотна» в статті «Powtorka z calosci» («Повторити з усіма») відзначав, що через кілька днів після прем'єри кінороботи він купив усі можливі газети, сів у парку і прочитав гамузом усі нищівні рецензії. Режисер з прикрістю відзначав, що на тлі успіху його перших фільмів («Канал», «Попіл і діамант») це був жорстокий урок, що свідчив про те, що молодий митець допустив у «Льотній» усі можливі помилки. Проте майбутній визнаний кіноавтор усвідомлював, що було щось, що відрізняло його кінотвір від багатьох інших: певна оригінальність, несхожість на стрічки, фільмовані раніше, більш вдалі й до певної міри захвалені. Показово, що з того часу режисер почав розмірковувати стосовно своєї творчості: вдаватися над розмислів про те, що він любить, що вміє робити, а головне, що сам хотів би побачити на екрані. Примітно, що подумки він поліпшував, виправляв і переробляв названий фільм (так ніби то була вистава) протягом чи не всього життя, вважаючи, що він був чи не єдиним у творчості майстра, який би хотілось зробити ще раз [12, 49].

Репрезентувавши в кінострічках, позначених високохудожнім смаком і документальною точністю розмаїття тематики й мистецьких стилів, митець протягом усього творчого життя демонстрував кіносвітові унікальну й плідну працездатність, уміння акумулювати й виносити на загальний більший проблеми сучасного йому суспільства, здатність продукувати творчі ідеї та реалізовувати їх у кінематографічному творі, виявляючи фантастичне терпіння в очікуванні, адже кінематограф є частиною історичного досвіду суспільства й відіграє важливу соціальну та політичну роль. Тому А. Вайда, приміром, з терпляче й наполегливо добивався права викрити фальшиву сутність робітничо-селянського уряду у фільмі «Людина з мармуру» довгих дванадцять років. Безкомпромісно виявляючи власну громадську позицію, митець стверджував: «Я боровся не за те, щоб створювати фільми, а за те, щоб була свобода, зокрема й для тих, хто хоче робити кіно» [2].

Прагнучи максимально реалізуватись в кінематографі, А. Вайда, проте, уже в ранній період творчості намагався опанувати сценічний простір, дебютуючи 1959 року як театральний режисер виставою «Капелюх, повний дощу» (за п'єсою американського драматурга й актора Майкла-Вінсента Гаццо) зі Збігневом Цибульським у головній ролі. Примітно, що, працюючи над текстом вистави, режисер, не переставляти діалоги, не поспішав виводити акторів на сцену, намагаючись переконати їх у

тому, що місцем дії спектаклю є не тільки сценічні підмостки, але й (подібно до кіно) простір за їх межами. Митець-початківець здійснював репетиції діалогів в електричці (адже актори щоденно їздили з театральної філії в Гдині до театру в Гданську, а ввечері повертались у Сопот, де жили), переконуючи виконавців, що в поїзді людина говорить інакше, ніж на вулиці або в кімнаті, адже там людно, шумно, розмову перекриває стукіт коліс. Крім того, режисер (маючи стійке переконання, що саме актор несе відповідальність за успіх вистави, що укріплює в ньому почуття власної гідності, на відміну від кіно, де актор усього лише гвинтик у велетенському фільмовому механізмі) разом з виконавцями, яких він намагався (на відміну від кіно) краще пізнати, апробували тексти діалогів на пляжі, у холі готелю, у гримерних кімнатах тощо.

Покажемо, на нашу думку, є той факт, що, у другій постановці («Гамлет» В. Шекспіра) режисер з'ясував для себе, що вистава не лише не розвинула його розуміння театру, а й вселила сумніви стосовно доцільності режисури геніального твору, переконала, що митець поки не володіє цим типом видовища й не здатний вирішувати його особливі завдання. При цьому, звернувшись до п'єс «Двоє на гойдалці» Вільяма Гібсона та «Демони» Джона Уайтінга, постановник передовсім прагнув досягнути інтенсивності вираження авторської думки, проте залишився переконаним, що у фільмі «Дияволи» британському режисерові Кену Раселу більше вдалося відтворити ту пекельну гостроту конфліктів, якою наелектризована п'єса. Принагідно зауважимо, що сам режисер, закладаючи підвалини авторської мови й шукаючи на кону те, без чого не існує кіно, пізніше згадуватиме, що, проводячи попередні бесіди з акторами (яких він активно підштовхував пристосовуватися в діалогах до різних обставин дії, намагався переконати в існуванні не лише сценічного, а й «позасценічного» простору) і розмірковуючи про майбутню постановку, був свідомий того, що на той час ще не мав чіткого уявлення про те, яким він хотів би бачити «свій театр», котрий не мав би бути театром інтелектуальним, чи то театром демонстративно-умовним, чи традиційним, у якому би виконавці елегантно рухалися і вимовляли текст поставленими голосами. Однак, попри остаточну невизначеність молодого тоді постановника, він був переконаний: з огляду на виражальні можливості екранного мистецтва на сцену потрібно вивести буденну правду, небалий жест, побутову манеру мови. А ще зруйнувати ті театральні традиції, де у

напівтемряві сцени герої, віддалені від глядача та спілкуються з ним тихо й спроквола, замінивши їх на запозичені в кінематографу такі виражальні можливості, коли в театрі все чутно й візуально наближено у ретельно вибудований мізансцені.

Протягом багатьох років режисер-автор, то полишаючи театр (що значно більшою мірою ніж кінематограф вимагає від режисера вміння поєднати все, що відбувається на сцені, у єдине стилістичне ціле), то повертаючись до співпраці з ним, набував досвід у постановці сценічних творів, презентуючи на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави. Деякі з яких (як от п'єси С. Виспянського «Весілля», С. Пшибишевської «Справа Дантона») з властивою майстрові ретельністю і виваженістю в передачі авторської самобутності драматурга були перенесені на екран. При цьому те, що режисер не зміг реалізувати на сцені, він мав змогу зробити у фільмі. Хоч, на думку самого майстра, у театрі художник повинен забути про хитрощі, до яких можна вдаватися у кіно: щось доробити в монтажі, «витягнути» музикою, приховати загальним планом тощо. Показово, що сам режисер не вважав кінематографічну постановку «Весілля» вдалою, проте був переконаний, що без сценічної версії п'єси не відбулася б і робота над однойменним фільмом. Ділячись споминами про особливості кіно- й театральної роботи над матеріалом, викладеним С. Виспянським у названій п'єсі, режисер-автор був переконаний, що без вказаного твору, де загадковим чином поєдналось реальне весілля, на якому восени 1900 року був присутній сам драматург, із цілою низкою проблем, котрими переймалось у той час польське суспільство, впоратись би не вдалось. Значущість п'єси «Весілля» полягала передовсім у тому, що в ній містилося знакове пророцтво історичного майбутнього, адже через декілька років вибухнула Перша світова війна, а вже 1918 року Польща знову, нарешті, з'явилася на карті Європи як самостійна держава. Цю незалежність вибороли для країни зі зброєю в руках ті самі доволі кумедні гості, що, на перший погляд, не доросли до відповідальності ані за себе, ані за інших, ті самі персонажі майстерно відтвореного драматургом весілля. Така глибина драматургічного матеріалу своєю чергою посилювала відповідальність кожного, хто би вдався до постановки п'єси чи то за допомогою сценічних, чи екранних засобів.

Слід вказати, що робота над фільмом «Весілля» 1972 року (що мав досить успішний

прокат, оскільки вже за перших кілька місяців демонстрації його побачила більша кількість глядачів, аніж за багато років сценічного життя п'єси), в основу сценарію котрого була покладена по-своєму унікальна театральна драма (дія котрої відбувається в одному й тому ж інтер'єрі), стала для режисера складним випробуванням. Так, приміром, спроби майстра винести деякі сцени з інтер'єру на пленер не увінчалися особливим успіхом. Тож, маючи досвід роботи в театрі, митець зосередив дію в декораціях павільйону й, активізувавши можливості музики, світла й знімальної техніки, створив камерний фільм, наділений високим пафосом політичного звучання. «Як виявилось, – вказував А. Вайда, – таємниця крилася не в зміні місць зйомок. Кіно – це інтенсивність, створювана одночасно акторами, ритмом дії, світлом і рухом камери. Тотальний спосіб життя на екрані. Зняті спочатку натурні сцени ілюстрували проблеми “Весілля”. Зі сценою в хаті твір зажив власним життям» [13, 39–40]. Своєю чергою зазначимо, що митець (якого при створенні чи не кожної вистави, зазвичай, дратувала думка, що кожен глядач, не підкорюючись його авторській волі, дивиться на актора на власний розсуд – під різними кутами зору), активно та вміло використовував у театральній режисурі дієві кінематографічні засоби (мізансценування, динаміку руху, монтажні переходи, своєрідні укрупнення на авансцені, демонстрацію кінокадрів – хоч сам неодноразово виступав проти того, щоб з хорошого театру робити посереднє кіно). У режисурі ж кіно застосовував розмаїту палітру сценічних прийомів – від мімічної виразності й пластики персонажів до прагнення прямого звернення героїв до глядача. Однак, уже маючи за плечима такі складні постановки, як «Граємо Стріндберга», «Листопадова ніч», «Справа Дантона», майстер, доходить для себе висновку, що надмірна технізація театру (попри активне використання режисером у своїх виставах й акустичних, і світлових ефектів, й екранних засобів) заважає йому залишатись тим унікальним художнім явищем, що являє собою безпосередній контакт людини з людиною. Уже в зрілому віці А. Вайда, визначаючи режисерську діяльність у театрі як свого роду місію, вказував, що «європейський театр – як польський <...>, давньогрецький, заснований на авторі, на п'єсі. Сьогоднішній театр – більше видовище, він поєднується з телебаченням, з кіно, і замість слова в ньому – картинки» [13, 166]. Проте, попри значні успіхи майстра на теренах театральної режисури, головною справою його життя було й залишалось усе ж таки кіномистецтво. Адже недаремно книга,

видана вже на схилі творчої біографії визначного художника, має назву «Кіно й усе інше».

Серед представників польської моделі авторського кінематографу Кшиштоф Зануссі як один з найвідоміших режисерів зі специфічним світовідчуттям, що, як правило, виступає автором або ж співавтором сценарію власних фільмів також реалізувався як автор-постановник не тільки у сфері кіно й телебачення (знявши близько шістдесяти фільмів), а й сценічного мистецтва, де чи не в кожній з вистав особливого значення надавав візуальним образам театального дійства. Імовірно, так сталося ще й тому, що свого часу тепер уже визнаний світовою громадськістю метр закінчив режисерський факультет Вищої державної школи театру і кіно в Лодзі. Будучи, на переконання дослідника творчості майстра С. Бобовського, «найбільш послідовним творцем авторського кіно» [9, 10] серед польських діячів, К. Зануссі, проте, з 1987 року плідно працював над драматичними й оперними постановками в Польщі, Німеччині, Італії, Франції, Швейцарії, Україні. У книзі «Час помирати» майстер наголошував, що, працюючи в декількох країнах, у такий спосіб намагається зберегти мінімум незалежності, завдяки якій і може діяти [14, 149].

Тож у творчому доробку митця налічуємо близько 30 театральних (зокрема й оперних) постановок, що свідчить про високу затребуваність режисера в сценічному мистецтві, проте, на думку польської дослідниці Маріоли Марчак, яка вивчає режисерські пошуки майстра в роботі «Релігійний пошук Кшиштофа Зануссі», примітно, що в його кінострічках активно проявляє себе «конвенція оживлого театру», за якої «всі змістовно істотні речі» проговорюють словами, сам же художній «образ являє собою тільки їх ілюстрацію» [10, 60].

В одному з інтерв'ю майстер назвав театр лабораторією, що дає змогу постановникові й акторам спокійно налагоджувати роботу, думати й сягати важливих, цікавих глибин. На відміну від кіно, де режисерові-автору доводиться швидко працювати з акторами (до того ж, такими, якими вони є), у короткий термін знімаючи той чи інший епізод, театр захоплював К. Зануссі більш виваженою роботою з акторами, творенням сценічної мови. Цікавим є той факт, що, створюючи психологічні камерні вистави, близькі за жанром і стилістикою до його фільмів, у кожному з яких режисер намагався поставити питання, на яке фактично немає відповіді (як зізнався сам митець), він любив як глядач

дивитися великі видовища на величезних сценах з вражаючими театральними ефектами в постановці інших режисерів, не прагнучи поставити щось подібне [11, 12].

Показово, що, не пориваючи з театральним середовищем, 1997 року К. Зануссі (який неодноразово відверто зізнавався, що в кіно працює в теплу пору року, а в театрі – у холодну), фільмує за п'єсою Папи Римського Іоанна-Павла II (або Кароля Войтили) стрічку «Брат нашого Бога», складна ступінчаста дія котрої одночасно відбувається ніби на двох взаємопов'язаних рівнях: кінематографічному й сценічному. З них перший – це історія Адама Хмелевського, котрий відмовляється від світського життя, успішної кар'єри художника та стає братом Альбертом, захисником і покровителем жебраків. Другий – «театр у фільмі». Саме в театрі й дають виставу «Брат нашого Бога», де актори, гримуючись перед спектаклем, розмірковують про свої ролі, про мотиви, які рухають їхніми персонажами, про проблеми, що вони вирішують.

Погоджуючись працювати з театральновидовищними закладами (зокрема й авторськими) у різних куточках світу, К. Зануссі віддає перевагу репетиційній роботі з акторами в себе на батьківщині, що, унеможливаючи відволікання виконавців на сторонні справи, створює комфортні умови для розуміння, проникнення та заглиблення в образи й у такий спосіб прискорює роботу над виставами. Режисер-автор полюбає вести репетиції з виконавцями у власному замиському будинку, віддаючи перевагу повному зануренню в роботу над текстом п'єси, проводячи увесь вільний час з акторами, визначаючи надзавдання ролі, розставляючи смислові акценти, визначаючи основні вектори співпраці. У такий самий спосіб К. Зануссі здійснював інтенсивні репетиції й із українськими акторами Іриною Дорошенко й Олексієм Богдановичем, коли 2007 року його запросили поставити на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка психологічний детектив «Маленькі подружні злочини» за п'єсою французького драматурга Еріка-Еммануеля Шмітта (у перекладі Надії Нежданой). Названий спектакль до того вже отримав своє сценічне прочитання в Німеччині, проте на підмостках київського театру, на переконання режисера, була створена зовсім по-іншому: інші інтонації, акценти, акторська харизма вплинули на постановку. Основна частина п'єси для Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка була створена у

Варшаві, згодом репетиції були продовжені в Києві, де під керівництвом К. Зануссі виконавці вийшли на сцену, розкривши нові грані та приховані акторські можливості. Успішно співпрацюючи з драматичними театрами, К. Зануссі неодноразово випробовував свої можливості й у музичній режисурі, зокрема, 2010 року майстер, використовуючи передовсім кінематографічний досвід монтажу епізодів, поставив оперу «Дон Жуан» В. А. Моцарта в Одеському національному академічному театрі опери та балету, що викликала жвавий інтерес як публіки, так і фахівців [7, 156].

Як і А. Вайда, порівнюючи діяльність режисера в сценічному й кіновиробництві, К. Зануссі вважає театр (у якому працює, зазвичай, восени і взимку) тим експериментальним місцем, де в репетиціях можна досягти значного успіху, йдучи вглиб у роботу над текстом і з актором. З іншого боку, у чомусь дивними видаються зізнання майстра в тому, що в театрі (попри авторство його як драматурга і як постановника власних п'єс) він лише зрідка вважає себе автором і при цьому з інтересом та задоволенням здійснює сценічні постановки п'єс інших драматургів. Коли ж ідеться про кінотворчість (якій віддає перевагу навесні та влітку), митець не хоче брати чужі сценарії, оскільки він знімає тільки авторське кіно, йому цікаво працювати лише зі своїм матеріалом. Режисер переконаний, що в кіно він більшою мірою господар того, що відбувається на знімальному майданчику й екрані, водночас у театрі вважає себе тільки учасником діалогу, який веде автор-драматург з допомогою виконавців [14, 186].

Наукова новизна. Розкрито можливості реалізації творчого потенціалу режисера-автора в сценічному та аудіовізуальному мистецтві, зокрема виявлено, що А. Вайда експериментальним шляхом застосовував на театральному кону: кінематографічну динаміку руху; монтажні переходи; складне мізансценування; світло-тіньову культуру екрану; виступав як сценограф. Визначено, що К. Зануссі: створював експериментальні камерні вистави, близькі за жанром та стилістикою до його фільмів; вдавався до «кінематографічних» прийомів паралельного монтажу; чергував зміни «планів» перебування героїв на кону; підкреслював світлом суб'єктивний погляд режисера на розгортання дії на сцені.

Висновки. У статті виявлено та обґрунтовано, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновирозності не лише знайшли у фільмах представників польської школи авторського

кінематографа – Анджея Вайди та Кшиштофа Зануссі – безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі й сформували авторський кінематограф, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась експериментальним характером, цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стилєвих і смислових ознак.

Література

1. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ: СПД Кравчук В. К. 2004. Вип. 4. С. 214–221.
2. Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності». URL: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/mak.pdf> (дата звернення: 21.02.2023).
3. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Київ: Логос, 2011. 391 с.
4. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С. І.]. Київ: Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с.
5. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режистури аудіовізуальних мистецтв. *Мистецтво екрана*. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89–106.
6. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 18–25.
7. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
8. Плотницька О. В. Історія театру та кіномистецтва. Інструктивно-методичні матеріали до практичних/семінарських занять з навчальної дисципліни /Упоряд. О. В. Плотницька. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 60 с.
9. Bobowski S. Dyskurs fi lnowy Zanussiego. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996. 163 s.
10. Marczak M. Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego. *Ukryta religijność kina*. Opole, 2002. P. 60.
11. Sobolewski T. Zanussi w stawisku. *Kino*. 1992. № 10. S. 10–12.
12. Wajda A. Powtorka z calosci. Warszawa: Zebra, 1989. 92 s.
13. Wajda A. Kino i reszta swiata. Warszawa: Znak, 2000. 320 s.
14. Zanussi K. Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka, 1994, 240 s.

References

1. Alforova, Z. I. (2004). "Image of the world" in films about virtual reality. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*: zb. nauk. pr.. Kyiv: SPD Kravchuk V. K.. Vyp. 4. Pp. 214–221. [in Ukrainian].
2. Babii, O. Andzhei Vaida: I have no complaints about our new reality. Retrieved from: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/mak.pdf> [in Ukrainian].
3. Briukhovetska, L. (2011). Film art. Kyiv: Lohos. 391 p. [in Ukrainian].
4. Desiatnyk, H. O. (2018). Profession: film and television director: teksty lektsii. (Horevalov S. I., Ed.) Kyiv: Instytut zhurnalistyky KNU. 88 p. [in Ukrainian].
5. Horpenko, V. H. (2001). The subject and material of directing audiovisual arts. *Mystetstvo ekrana*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES. S. 89–106. [in Ukrainian].
6. Kondrashov, V. (2012). Kinomova as a specific system of artistic means in a literary text (from the experience of Ukrainian writers of the 1960s). *Pytannia literaturoznavstva*. Vyp. 86. S. 18–25. [in Ukrainian].
7. Pohrebniak, H. P. (2017). Cinema, television and radio in performing arts: pidruchnyk. Kyiv: NAKKKiM, 392 s. [in Ukrainian].
8. Plotnytska, O. V. (2019). History of theater and cinematography. Instructional and methodical materials for practical. (O. V. Plotnytska, Ed.). Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 60 p. [in Ukrainian].
9. Bobowski, S. (1996). Dyskurs fi lnowy Zanussiego [Zanussi's film discourse]. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej. 163 s. [in Polish].
10. Marczak, M. (2002). Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego [Religious quests of Krzysztof Zanussi]. *Ukryta religijność kina*. Opole, P. 60. [in Polish].
11. Sobolewski, T. (1992). Zanussi w stawisku [Zanussi in the pond]. *Kino*. № 10. S. 10–12. [in Polish].
12. Wajda, A. (1989). Powtorka z calosci [Return from whole]. Warszawa: Zebra, 92 s. [in Polish].
13. Wajda, A. (2000). Kino i reszta swiata [Cinema and the rest of the world]. Warszawa: Znak. 320 s. [in Polish].
14. Zanussi, K. (1994). Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty [It's time to die. Memories, reflections, anecdotes]. Warszawa: Prószyński: S-ka. 240 s. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023

Цитування:

Деркач С. М., Мельник М. М., Чистяков О. О. Генеза синкретичної природи українського мюзиклу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 218–224.

Derkach S., Melnyk M., Chystiakov O. (2023). Genesis of Syncretic Nature of Ukrainian Musical. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 218–224 [in Ukrainian].

Деркач Світлана Миколаївна,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>
snderkatch@ukr.net

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>
mirchukmmm@gmail.com

Чистяков Олег Олегович,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
[https:// orcid.org/0000-0002-7824-7869](https://orcid.org/0000-0002-7824-7869)
olegochist@yahoo.com

ГЕНЕЗА СИНКРЕТИЧНОЇ ПРИРОДИ УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКЛУ

Мета дослідження – проаналізувати становлення й процес розвитку мюзиклу та визначити його синкретичну природу. **Методологія дослідження.** Застосовано метод системного аналізу генези мюзиклу та його синкретичної природи; аксіологічний метод дав можливість узагальнити місце і роль мюзиклу у видовищній культурі українців; емпіричний метод базується на дослідженні тенденцій розвитку та застосуванні новітніх практик у вітчизняних мюзиклах. **Наукова новизна** полягає у загальному окресленні генези мюзиклу, сучасного стану жанру українського мюзиклу як цілісної культурної моделі та узагальненні синкретичної природи мюзиклу, яка виходить за рамки усталених сценічних канонів. **Висновки.** Генеза мюзиклу як жанру пов'язана з процесом постійного синкретизму різних жанрів сценічного мистецтва, а також естради, кінематографу, сучасних технологій та знаходиться у безупинному пристосуванні до будь-яких змін в соціумі та в системі його цінностей. Сучасні режисери та продюсери намагаються синкретизувати в мюзиклі якомога більше різних видів й жанрів мистецтв, поєднати циркові елементи, сучасні технології, соціальні мережі, щоб створити унікальний сценічний продукт, максимально розширити межі жанру, в якому власне і розкривається синкретична природа сучасного мюзиклу. Отже, можна констатувати, що мюзикл через його синкретичну природу відображає систему цінностей, яка співвідноситься з цінностями переважної частини суспільства.

Ключові слова: мюзикл, синкретизм, музичний театр, режисер мюзиклу, артист мюзиклу, новітні технології, комерціалізація.

Derkach Svitlana, Honoured Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Professor, Department of Stage Directing and Mass Events, Kyiv National University of Culture and Arts; **Melnyk Myroslava**, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Stage Directing and Mass Events, Kyiv National University of Culture and Arts; **Chystiakov Oleg**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of Stage Directing and Mass Events, Kyiv National University of Culture and Arts

Genesis of Syncretic Nature of Ukrainian Musical

The purpose of the study is to analyse the formation and development of the musical and to determine its syncretic nature. **The research methodology.** The method of systematic analysis of the genesis of the musical and its syncretic nature was applied; the axiological method made it possible to generalise the place and role of the musical in the

entertainment culture of Ukrainians; the empirical method is based on the study of development trends and the application of the latest practices in domestic musicals. **The scientific novelty** lies in the general outline of the genesis of the musical, the current state of the Ukrainian musical genre as an integral cultural model, and the generalisation of the syncretic nature of the musical, which goes beyond the established stage canons. **Conclusions.** The genesis of the musical as a genre is connected with the process of constant syncretism of different genres of stage art, as well as pop music, cinematography, modern technologies, and is in constant adaptation to any changes in society and its system of values. Contemporary directors and producers try to syncretise as many different types and genres of art as possible in a musical, combine circus elements, modern technologies, and social networks to create a unique stage product, to maximise the boundaries of the genre, which actually reveals the syncretic nature of the contemporary musical. Thus, it can be stated that the musical, due to its syncretic nature, reflects a system of values that correlates with the values of the majority of society.

Key words: musical, syncretism, musical theatre, musical director, musical artist, new technologies, commercialisation.

Актуальність теми дослідження. Мюзикл вважають синкретичним жанром мистецтва, оскільки він поєднує декілька видів мистецтв, серед яких основними є драма, музика, хореографія. Їх синкретизм надає мюзиклу особливу динамічність та видовищність. Людина завжди перебуває у процесі пізнання реального та віртуального. Саме в такому процесі й виникає інтерес до даного жанру. Синкретична природа мюзиклу на сучасному етапі тягнє до тотальної еkleктики, до єднання абсолютно різних форм, які уживаються в єдиному просторі за умови тотального симбіозу.

Загалом, мюзикл – дивовижний і провокаційний жанр музичного театру, оскільки понад століття, будучи одним із найбільш популярних і престижних жанрів сучасного музичного театру, він все ще викликає наукові та теоретичні суперечки, незмінно породжуючи низку запитань: чи сприймати мюзикл як окремий жанр сценічного мистецтва? Якщо так, то де його межі і чи має він приналежність до оперно-балетного мистецтва театру, оскільки мюзиклу притаманні ознаки оперети, водевілю, ревію, мюзик-холу? Якщо ж сприймати мюзикл як розважальний жанр, то як бути з постановками, в основу яких покладені відомі, іноді видатні твори класичної та сучасної літератури? Адже високий рівень популярності численних мюзиклів зумовлений і тим, що створювались вони за першоджерелами творів У. Шекспіра, Ч. Дікенса, В. Гюго, Б. Шоу та багатьох інших, за біблійними сюжетами: «Ісус Христос – суперзірка» Е. Ллойд-Уеббера, «Чари Господні» С. Шварца та ін.

Тому питання становлення мюзиклу в Україні залишається надскладним творчим процесом. Якщо звернутися до наукових робіт вітчизняних мистецтвознавців, то простежується думка, що вітчизняний мюзикл не достатньо відповідає законам жанру і взагалі не розвивається. Оскільки сьогодні домінуючим фактором постановки мюзиклів є комерційний інтерес, то і сам жанр розвивається досить повільно.

Натомість сучасні мюзикли в Україні дедалі більше потребують неординарних і креативних творчих вирішень, які не відповідають стандартним прийомам та стереотипам. Тому нині важливим є переосмислення синкретичної природи вітчизняних мюзиклів, визначення принципів поєднання не тільки класичних видів мистецтв: драматичного, музичного та хореографічного, а й таких жанрів як циркові, оригінальні, жанру пародії та професійне застосування інноваційних технологій і нових концептуальних вирішень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепція сучасних вітчизняних мюзиклів визначає його синкретичну природу, що у свою чергу привертає увагу дослідників, науковців, теоретиків та практиків. Вивчення генези мюзиклу, ґрунтовний аналіз затребуваності мюзиклу серед реципієнтів, стану його побутування та синтез мистецтв в даному жанрі висвітлені в працях мистецтвознавців, культурологів, театрознавців, музикознавців, філософів, літературознавців та ін.

На особливу увагу заслуговує навчальний посібник «Історія мюзиклу» О. Чуніхіна [11], в якому розглянуто історію жанру мюзикл від його зародження в американському театральному мистецтві на початку ХХ століття до сучасних тенденцій розвитку в українському мистецтві.

С. Деркач [3] та О. Чистяков [3] в науковому дослідженні «Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття» підкреслюють, що саме в 40-50-тих роках ХХ століття значно розширюється коло художніх образів, які охоплює мюзикл, тематика творів виходить за межі розважально-комедійної, значно зростає роль музичної драматургії.

Мистецтвознавиця К. Станіславська [10] в монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» визначає відмінність жанру мюзиклу від жанру оперети, оскільки саме в останньому жанрі домінуючим жанром мистецтва є музика, а мюзикл вирізняється тим,

що всі мистецькі компоненти в драматургії досліджуваного жанру є рівноцінними.

Наукова робота української дослідниці О. Верховенко [2] «Сучасний сценічний танець та його пластичне втілення в мюзиклі» розкриває виконавський танцювальний аспект в межах жанру. Дослідниця вважає, що саме хореографія у переважній більшості мюзиклів стає визначальним чинником композиційної цілісності твору в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.

Д. Вакуленко [1] у науковому дослідженні «Музика – основа сценічної виразності мюзиклу» зазначає, що саме музика є основним критерієм у сюжетній лінії мюзиклу та відіграє надважливу роль у його постановці.

Специфіку виконавської майстерності артиста мюзиклу висвітлила у науковій статті Є. Орел [7] «Синтетичність артиста – жанрова необхідність мюзиклу», яка проводить детальний аналіз професійної основи артиста мюзиклу, його синкретичній природі. Авторка наголошує на тому, що артист повинен володіти різножанровими акторськими стилями музичних театрів, оскільки без чіткого розуміння стилю в певному жанрі, не можливо досягти успіху та створити високохудожній сценічний образ.

М. Мельник [6] у науковій роботі «Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття» розглядає мюзикл як феномен мистецтва української естради, оскільки даний жанр є мистецтвом для широкої аудиторії. Особливу увагу авторка приділяє створенню загального художнього образу всього мюзиклу, що є надскладною творчою роботою режисера, професійному синтезу засобів виразності й засобів ідейно-емоційного впливу та сучасний стан мюзиклу у вітчизняному сценічному мистецтві.

Н. Донченко [4] та І. Зайцева [4] у науковій статті «Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття» зазначають, щоб сучасний мюзикл мав комерційних успіх, режисерам-постановникам необхідно звертатись до застосування надскладних інноваційних технологій, щоб задовольнити потреби вибагливих реципієнтів.

Проаналізувавши наукові доробки вітчизняних дослідників жанру мюзикл, попри їх достатню кількість, мюзикл та його синкретична природа сьогодні залишається не достатньо вивченим жанром, оскільки в ХХІ столітті дана сценічна форма проходить етап становлення та формування, враховуючи динамічні процеси розвитку творчих та технічних новацій, соціальної та економічної формації, різностильову амплітуду, повернення до культурних традицій, формування

суспільної свідомості та підвищення рівня культурно-естетичних смаків українців.

Мета статті – проаналізувати становлення й процес розвитку мюзиклу та визначити його синкретичну природу.

Виклад основного матеріалу. ХХІ століття – знаковий і, мабуть, найбільш динамічний період в історії світової цивілізації, коли соціальні збурення, потрясіння та парадокси, великі відкриття та технічні винаходи призводять до змін у сприйнятті зовнішнього світу. У мистецтві, яке завжди наділене властивістю гостро реагувати на суспільні зрушення й відтворювати дух епохи у властивих йому формах, відбувається стрімке переосмислення естетичних уявлень про сценічні жанри та стилі, що по суті, спричиняють кардинальну зміну художнього образу сучасності.

Серед жанрів, які нині зазнають трансформації, особливе місце посідає мюзикл, в якому тим чи іншим чином знайшли своє відображення практично всі попередні музично-театральні форми – від міністрельного театру до оперети й рок-опери. Закріпившись у культурному просторі ХХ століття, мюзикл розвивався від простих музичних сценок до феєричних шоу.

Сценічне мистецтво в системі видовищної культури наразі переходить на новий етап мистецького розвитку, що зумовлює трансформацію жанрів, внаслідок чого виникає якісно новий процес синтезу мистецтв. Так, серед трансформаційних мистецьких тенденцій мюзикл є актуальним художнім сценічним втіленням, де органічно та водночас дуже специфічно поєднується драматичний, музичний та хореографічний види мистецтв.

Застосування різноманітних форм і видів мистецтв в одному сценічному жанрі є головним й теоретично визначальним моментом при сучасних постановках мюзиклів. Синкретизм мистецтв є основним творчим чинником художнього задуму мюзиклу, а саме музично-драматичним, що і визначає унікальність жанру. Нероздільність видів мистецтв втілюється в згальносценічному художньому образі або системі образів, які об'єднані єдиним стилем, режисерським задумом реалізації, однак, створених за законами різних мистецьких видів. Такий процес не утворюється із суми мистецтв, мова йде про особливий синкретизм не у мистецтві, а синкретизм самих мистецтв.

Безумовно, упродовж всієї історії становлення й розвитку жанру саме поєднання музичного, хореографічного та драматичного мистецтв визначили специфічну природу

мюзиклу, що й до сьогодні вирізняє його серед інших музично-драматичних форм.

Протягом тривалого часу мюзикли належали до сценічних форм музично-драматичного театру. Унікальність вітчизняного музично-драматичного театру полягала в тому, що він наслідував стиль театру синкретичного, де в органічному синтезі поєднувались різножанрові дійства, а саме: комедійне, музичне, танцювальне та драматичне. Такий вид театру з'являється ще в XIX столітті та відразу викликає зацікавленість у публіки, оскільки вирізняється серед усіх традиційних театрів оригінальними творчими прийомами, акторською грою та мистецьким синкретизмом. «Український музичний театр виник на основі історично сформованої надзвичайної музикальності українського народу, його танцю» [5, 22]. Згодом популярність таких театрів вплине на розвиток мюзиклу за радянських часів.

Визначною подією для музично-театрального простору України у XIX столітті стали постановки «Наталка Полтавка» (1819) та «Москаль-Чарівник» (1819) І. Котляревського, які започаткували зародження професійного музичного театру. Протягом XIX століття набувають широкого поширення й популярності водевіль та побутова оперета.

У другій половині XIX століття великий внесок у розвиток українського музичного театру вносить М. Старицький, якого без перебільшень можна вважати першим професійним режисером музичного театру. Його постановки виділяються особливою музичністю, розкриттям глибоких життєвих колізій і водночас легкістю сприйняття сюжетів.

Становлення музичного театру в Україні знаменується організацією М. Садовським першого стаціонарного театру. Тому музичний театр існує поряд з драматичним, однак лише в 1919 році стає самостійним. Саме в цьому році у Києві був створений національний оперний театр України.

Творчі пошуки українських митців у музичному театрі відбувалися синхронно із загальноєвропейськими тенденціями розвитку жанру мюзиклу у XX столітті, проте не настільки активно. У більшості європейських країн у цей період активізуються постановки американських мюзиклів, які викликають творчу полеміку і роздуми про особливість жанру мюзиклу в порівнянні з оперетою. З'являються власні зразки мюзиклів і рок-опер. Мюзикл сприймається насамперед як жанр, відкритий до експерименту, синкретизму елементів різних мистецтв, сучасної тематики та інтонаційності.

Саме в 70-ті роки XX століття ідея створення мюзиклів захопила видатного композитора В. Івасюка, хоча вони залишились лише в проєктах. Однак, відомі пісні композитора стали основою музичного фільму «Червона рута», який пізніше почали називати першим українським музичним фільмом (мюзиклом).

Також на початку 70-х років починає свою діяльність композитор І. Поклад, що здійснює революцію у музично-театральному жанрі постановками мюзиклів «Ніч перед Різдвом», «Ревізор», «Конотопська відьма» та інші. Окрім, української літературної класики, І. Поклад звертається до сучасних літературних творів, створюючи мюзикли «Чумацькі фрески», «Жінка на троні» та рок-оперу «Ірод», які й до нині ставляться в українських театрах, зокрема в Національному академічному театрі ім. Івана Франка, в Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного, Київському національному академічному театрі оперети тощо.

З вищезазначеного можна стверджувати, що саме український театр, синкретичний за своєю природою, став благодатним підґрунтям для становлення та розвитку сучасного українського мюзиклу, який відтворює сутність сьогодення у розважальній та комедійній формі.

Проте час непинно рухається та продукує зміни. Так, на початку XXI ст. мюзикл отримав новітні технічні можливості та естетичні механізми впливу на публіку. Не втрачаючи знайденої самотності, мюзикл демонструє широкий розмах синкретичних процесів, які виступають головним фактором розвитку згаданого жанру сучасної доби.

Очевидно, що «<...> мюзикл є тим універсальним музично-театральним жанром, який динамічно розвивається, шукає нові форми, постійно оновлюючи художньо естетичні та технологічні механізми впливу на публіку. Судячи з найширшого розмаху синтезуючих процесів, що їх демонструє сучасний мюзикл, його відкритість, органічне засвоєння різноманітних новацій та здатність відгукуватися на найактуальніші виклики, що хвилюють буквально всіх, можна з упевненістю припустити, що втрата глядацького інтересу йому не загрожує» [8, 128].

Популярність мюзиклу сьогодні, по-перше, обумовлена масштабним запозиченням характерних рис популярних «легких» жанрів музичного американського та західноєвропейського музичних театрів, а по-друге, розважальним характером жанру. Масовий глядач легше сприймає художній твір навіть зі складним сюжетом, при умові

розважальної подачі матеріалу та слугує своєрідним віддзеркаленням суспільного життя людей. В такій еkleктичності прослідковується поєднання жанрових протилежностей. Саме в такому синкретизмі й полягає унікальність мюзиклу.

Перехід на новий формат постановки сучасного мюзиклу приводить до синтезу не тільки драматичного, музичного та хореографічного мистецтв, а й, циркового та естрадного видів, які створюють якісно нове поняття мюзиклу. Тому сучасні постановки мюзиклів вимагають від режисера-постановника й виконавця майстерного володіння різними видами та жанрами мистецтв: як класичними – хореографія, вокал, драматична акторська гра, так і сучасними тенденціями – графічний дизайн, спеціальні ефекти, інформаційні та нанотехнології тощо.

Особлива увага приділяється режисерами-постановниками до підбору артистів. Унікальність артистів мюзиклу полягає в тому, що він повинен володіти професійними навичками майже всіх видів мистецтв, які притаманні мюзиклу. «Мюзикл неможливий без універсальних виконавців – «синтетичних» акторів, які володіють здатністю поєднувати різного роду професійні вміння: мову, міміку, спів, танок, об'єднувати їх в єдину лінію сценічної поведінки. Від актора це вимагає різнобічних обдарувань і далеко не кожному з них (навіть талановитому акторові драматичного або оперного театру) це під силу» [6, 139].

Складність роботи артиста мюзиклу полягає в тому, що він повинен швидко перевтілюватися, стрімко реагувати на зміну жанрів мистецтв у постановці. «Мюзикл володіє важливою й унікальною особливістю: на відміну від багатьох інших професій, в тому числі й творчої, розвиток у артиста мюзиклу якоїсь одної якості не призводить до розвитку інших. Наприклад, очевидні успіхи у вокалі, не позначаються на успіху хореографічної підготовки або підвищенню акторської майстерності. Це зумовлює й унікальність професіоналізму в мюзиклі, й вершинних досягнень в цьому виді музично-сценічного мистецтва. <...> Завдання досить складне, проте як показала вся історія мюзиклу, не нездійсненна. Ці навички повинні гармонійно розвиватись, що дозволить виконавцю бути достатньо універсальним потенціальним учасником багаточисленних постановок. В цій освітній умові варто відмітити також безперервність творчого розвитку артиста й необхідність постійної роботи над підтримкою й танцювальної форми, акторської майстерності. <...> Ті артисти, які вважають дя

себе достатнім лише одного добре поставленого голосу, ніколи не досягають успіху в музичному театрі» [7, 60].

Сьогодні формується нова художня мова з використанням актуальних творчих та естетичних засобів впливу, які з'являються з розвитком нового синкретичного типу культури. К. Станіславська пропонує авторське визначення: «Мюзикл – це сценічний театральний-видовищний жанр, характерною особливістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)» [10, с.185]. Сучасні мюзикли збагачені технічними інноваціями: світлом, лазерними та піротехнічними спецефектами, акробатичними та гімнастичними елементами, різноманітними шумами та людськими голосами, поліекранами, які відображають дійсність у всіх її художніх проявах.

Окрім того, мюзикли є найбільш видовищним і популярним жанром сценічного мистецтва, що робить його могутнім інструментом патріотичного виховання, поширення українського мистецького продукту на міжнародний культурний простір та позитивно впливає на змістовне дозвілля глядачів, у тому числі й з точки зору комерціалізації. «Зрозуміло, щоб вистава приносила прибуток, у процесі постановки мюзиклів як одного з найвидовищніших сценічних жанрів часто застосовують новітні технологічні досягнення. <...> Сучасний діапазон світло-звуко-візуальних ефектів вражає уяву найвибагливішої глядацької аудиторії, а миттєві трансформації декорацій <...> надають невичерпної можливості для реалізації творчої фантазії режисерів-постановників» [4, 117].

Проте, комерціалізація проєктів має й негативні аспекти у створенні сучасних мюзиклів, оскільки першочергово увага акцентується не на якість постановок, а на їх комерційний успіх. Це вкрай помилкова стратегія організаторів та постановників. Так, наприклад, український мюзикл «Екватор» був створений переважно з точки зору комерційного проєкту за бродвейськими традиціями функціонування жанру мюзиклу. Вже перші вистави у 2003–2004 роках, які копіювали західну модель мюзиклів у вітчизняного глядача успіху не мали. Капіталовкладення в цей проєкт себе не виправдали. Тому сучасним організаторам та режисерам потрібно досить ретельно відбирати ті творчі прийоми, які зацікавлять глядача, не зловживати сучасними технологіями, підбирати професійних акторів, а не аматорів, чітко створювати цікаву сюжетну концепцію,

яка актуальна на даний час, з урахуванням специфіки кожного виду мистецтв, розкривати ті проблеми, які нині актуальні для суспільства. Тільки тоді мюзикл буде мати успіх у глядача.

Однак є й позитивні аспекти. Якщо на початку 2000-х років у реалізації мюзиклів домінувала комерція, то на сучасному етапі популярність жанру мюзиклу в Україні значно зростає. Митці багато експериментують та створюють унікальні мюзикли, не схожі на бродвейські, зокрема, мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит», який протягом певного часу включений у репертуар Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Успіх мюзиклу зумовлений досконалою дійовою та музичною драматургією, мінімалізм у сценографічному вирішенні компенсується неперевершеною акторською грою.

У 2010 році в Україні виникає унікальний 3-D мюзикл «Барон Мюнхаузен» режисера К. Томільченко, що поєднав в одному шоу в 3-D технологію, грандіозну хореографію, світлові ефекти, сценографічне рішення та яскраві вражаючі костюми, створивши світ ілюзій головного героя.

У 2015 році К. Томільченко став постановником не менш унікального 3-D лазерного танцювального шоу «Вартові мрій», яке успішно проходить в спеціально обладнаному павільйоні Національного експоцентру України. Режисер-постановник К. Томільченко у кожному своєму мюзиклі надає суттєве значення драматургії та синтезу різноманітних художніх та технічних засобів. Сучасні технології не домінують над хореографією чи змістом, вони доповнюють один одного, поступово розвиваючи сюжетну лінію.

На особливу увагу заслуговує сучасний мюзикл 2021 року «Снігова Королева». Мюзикл вирізняється несподіваним сучасним трактуванням класичного сюжету, наповнений особливим актуальним гумором. Музику до мюзиклу створив український композитор Д. Саратський, тексти до пісень – А. Завальська, а режисером і хореографом став О. Лещенко. Синтез сучасного літературного матеріалу, актуальної музики, циркових номерів, бродвейської хореографії, унікального танцювального LED-колективу з Дніпра «Light Balance» та ексклюзивної сценографії (декорація у вигляді об'ємного триярусного і високотехнологічного крижаного айсберга) здивує, навіть, найвибагливішого глядача. Продюсер проекту С. Перман запросив до мюзиклу відомих артистів, що надало дійству популярності та стало прикладом справжнього в Україні «мюзиклу бродвейського формату».

Тому, проаналізувавши сучасні постановки, стає очевидно, що в Україні наявні приклади мюзиклу, які за своєю масштабністю не можуть прирівнюватись до бродвейських, англійських чи французьких постановок, однак демонструють швидкий рівень розвитку жанру. Внаслідок експериментів сучасних українських режисерів-постановників з'являється феномен «українського» мюзиклу, відмінного від західного взірця, з власною специфікою, стилем, музичним відтінком. Класична постановочна система мюзиклу у поєднанні з сучасними технологіями стає надзвичайним унікальним дійством. Простежується вплив сучасних технологій на розвиток мюзиклу в Україні, оскільки сучасні технології більш дешевші та мобільні, аніж величезні декорації у бродвейських шоу. За допомогою технології 3-D маппінгу можливо створити будь-який образ, сцену обіграти по-різному, що значно зменшить вклад коштів на постановку та реалізацію мюзиклу.

Наукова новизна полягає у загальному окресленні генези мюзиклу, сучасного стану жанру українського мюзиклу як цілісної культурної моделі та узагальненні синкретичної природи мюзиклу, яка виходить за рамки усталених сценічних канонів.

Висновки. Отже, попри столітню історію, мюзикл змінювався й змінюється донині. Пошук нових форм призвів до багатогранності цього жанру. Це синтез слова, музики, співу, танцю, драматургії, пластики, цирку, технологічних інновацій, що породжує яскраві емоції, викликає надзвичайні враження та разом зі світловими й відеоефектами є відображенням життя людей, залишаючись при цьому легкодоступним жанром. Сучасні режисери та продюсери намагаються синкретизувати в мюзиклі якомога більше різних видів й жанрів мистецтв, поєднати циркові елементи, сучасні технології, соціальні мережі, щоб створити унікальний сценічний продукт, максимально розширити межі жанру, в якому власне і розкривається синкретична природа сучасного мюзиклу.

Мюзикл займає чільне місце поміж глядацької аудиторії, оскільки його синкретична природа, яка поєднує майже всі сценічні мистецтва, впливає на естетичні орієнтири кожного реципієнта. Така популярність перш за все зумовлена актуальною тематикою, національним колоритом, видовищністю, застосуванням прогресивних технологій, які відповідають запитам сьогодення, включенням в дійову концепцію елементів комп'ютерних та віртуальних ігор й професійною акторською виразністю.

Тому, генеза мюзиклу як жанру й пов'язана з процесом постійного синкретизму різних жанрів сценічного мистецтва, а також естради, кінематографу, сучасних технологій та знаходиться у безупинному пристосуванні до будь-яких змін в соціумі та в системі його цінностей. Отже, можна констатувати, що мюзикл через його синкретичну природу відображає систему цінностей, яка співвідноситься з цінностями переважної частини суспільства.

Література

1. Вакуленко Д.Ю. Музика – основа сценічної виразності мюзиклу. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: Всеукраїнська наукова конференція. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 15-19.
2. Верховенко О.А. Сучасний сценічний танець та його пластичне втілення в мюзиклі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2012. № 28. С. 307-314.
3. Деркач С., Чистяков О. Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття. Грааль науки. 2021. №6. С. 409-414. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.078>.
4. Донченко Н.П., Зайцева І. Є. Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 113-117.
5. Курбанов В. Вступ до музичної режисури (оперета, мюзикл та музичний театр України): конспект лекцій для студентів спеціальності 2211 режисерського відділення драми. Київ : КДІТМ, 1994. 40 с.
6. Мельник М.М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття. В: Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: III Міжнародна науково-практична конференція. Київ, 2018. С. 137-140.
7. Орел Є. Р. Синтетичність артиста – жанрова необхідність мюзиклу. Соціально-гуманітарний вісник: зб. наук. пр. Харків : СГ НТМ «Новий курс», 2018. Вип. 24. С. 60-61.
8. Полянський Т.В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2023. С.122-128.
9. Прокопенко В.В. [Богдан Дмитрович Струтинський]. Київський національний академічний театр оперети. Доступно: URL: <http://operetta.com.ua/strutinskij-bogdan-dmitrovich/> (Дата звернення 20 січня 2023р.).
10. Станіславська К. Мистецькі форми сучасної видовищної культури: монографія. Вид. 2-е, перероб і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 353 с.
11. Чуніхін О.Н. Історія мюзиклу: навч. посіб. навч. для студ. вищ. навч. закл. Київ: НАКККіМ, 2012. 254 с.

References

1. Chunikhin O.N. (2012). History of the musical [in Ukrainian].
2. Derkach S., Chistyakov O. (2021). Integration and formative processes of the Broadway musical of the 20th century. The grail of science, 6, 409-414. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.078>. [in Ukrainian].
3. Donchenko N.P., Zaitseva I.E. (2017). American musical at the turn of the third millennium. International bulletin: cultural studies, philology, musicology, II (9), 113-117 [in Ukrainian].
4. Kurbanov V. (1994). Introduction to musical direction (operetta, musical and musical theater of Ukraine): lecture notes for students of specialty 2211 of the director's department of drama [in Ukrainian].
5. Melnyk M.M. (2018). The musical as a phenomenon of Ukrainian stage art of the 21st century. In: Economy and culture of Ukraine in the world globalization processes: positioning and realities: III International Scientific and Practical Conference, 137-140 [in Ukrainian].
6. Orel E. R. (2018). The synthetic nature of the artist is a genre necessity of the musical. Social and humanitarian bulletin, 24, 60-61 [in Ukrainian].
7. Polyansky T.V. (2023). The musical as a polygenre phenomenon of musical theater: history and perspectives. Art history notes, 122-128 [in Ukrainian].
8. Prokopenko V.V. [Bohdan Dmytrovykh Strutynskiy]. Kyiv National Academic Theater of Operetta. Available: Retrieved from: <http://operetta.com.ua/strutinskij-bogdan-dmitrovich/> (Date of access January 20, 2023) [in Ukrainian].
9. Stanislavska K. (2016). Artistic forms of modern spectacular culture: a monograph. Kind. 2nd, revised and supplemented. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
10. Vakulenko D.Yu. (2021). Music is the basis of stage expressiveness of a musical. Current discourses of pop art: traditions and European integration: All-Ukrainian scientific conference, 15-19 [in Ukrainian].
11. Verkhovenko O.A. (2012). Modern stage dance and its plastic embodiment in musicals. Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture, 28, 307-314 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 12.05.2023

УДК 792.7(477):355.48(470:477)"2022/2023"[(045)]

Цитування:

Пахарчук О. С. Вектори розвитку вітчизняного шоу-бізнесу в умовах воєнного стану. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 225–223.

Pakharchuk O. (2023). Vectors of Development of National Show Business Under Marital Law. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 225–230 [in Ukrainian].

Пахарчук Олександр Сергійович,
заслужений артист України,
викладач кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна,
помічник ректора Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0009-0001-6134-8508>
dolyalex@ukr.net

ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ШОУ-БІЗНЕСУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Мета статті – дослідити процес формування діяльності шоу-бізнесу в умовах російсько-української війни, виявити професійні трансформації діячів шоу-бізнесу, обумовлені факторами військового сьогодення, визначити нові формати та стилістичні рішення мистецьких проєктів. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні емпіричного методу, який дав можливість дослідити тенденції розвитку шоу-бізнесу в умовах війни; метод мистецтвознавчого аналізу надав можливість комплексно дослідити та охарактеризувати зміну сфери діяльності представників шоу-бізнесу, проаналізувати волонтерську, гастрольну, громадську та мистецьку діяльність діячів українського шоу-бізнесу в умовах воєнного стану в Україні; аксіологічний метод базується на з'ясуванні змін в концертному репертуарі та тематиці мистецьких творів, зверненні до пісенної спадщини українців, визначенні утворення нових форматів творчих проєктів та їх інтеграцію у міжнародний мистецький простір. **Наукова новизна** полягає у встановленні векторів розвитку шоу-бізнесу на вітчизняній мистецькій арені, в узагальненні змін мистецької діяльності представників шоу-бізнесу на тлі актуалізації світового інтересу до українського видовищного мистецтва. **Висновки.** Сфера діяльності шоу-бізнесу кардинально змінює концептуальні підходи до створення розважального контенту та стає потужним рушієм супротиву агресії й підтримки населення України. Діячі шоу-індустрії завдяки патріотизму змогли проявити себе як провідники волонтерського руху, ретранслятори патріотичного виховання населення та амбасадори української масової культури закордоном. Пріоритетним стає відновлення мистецької спадщини та стратегії її розвитку в майбутньому, щоб контент, який пропонується митцями сьогодні, викликав інтерес і надалі, пропагуючи національну ідентичність на міжнародному рівні.

Ключові слова. Шоу-бізнес, патріотизм, мистецькі проєкти, волонтерство, концертна діяльність, гастрольна діяльність, репертуар.

Pakharchuk Oleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Lecturer, I.D. Bezgin Department of Theatre Organisation, Assistant to the Rector, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television

Vectors of Development of National Show Business Under Marital Law

The purpose of the article is to study the process of shaping show business activities in the context of the Russian-Ukrainian war, to identify professional transformations of show business actors caused by the factors of the military present, and to determine new formats and stylistic solutions for art projects. **The research methodology** is based on the empirical method, which made it possible to study the trends in the development of show business in the conditions of war. The method of artistic analysis provided an opportunity to comprehensively study and characterise the change in the scope of activities of show business representatives, to analyse the volunteer, touring, public, and artistic activities of Ukrainian show business figures under martial law in Ukraine. The axiological method is based on clarifying changes in the concert repertoire and themes of artistic works, referring to the song heritage of Ukrainians, determining the formation of new formats of creative projects and their integration into the international artistic space. **The scientific novelty** lies in the establishment of vectors for the development of show business in the domestic art arena, in generalising changes in the artistic activity of show business representatives against the background of the actualisation of the world's interest in Ukrainian performing arts. **Conclusions.** The show business sector is radically changing conceptual approaches to the creation of entertainment content and is becoming a powerful driver of resistance to aggression and support of the Ukrainian population. Thanks to their patriotism, show industry figures have been able to prove themselves as leaders of the volunteer movement, re-tellers of patriotic education of the population, and ambassadors of Ukrainian mass culture abroad. The priority is to restore the artistic heritage and develop strategies for its future development, so that the content offered by artists today will continue to be of interest in the future, promoting national identity at the international level.

Key words. Show business, patriotism, art projects, volunteering, concert activity, touring activity, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Протягом століть росія завжди намагалася винищити українську культуру, ментальність, національну художню спадщину, і водночас нав'язати свої наративи, топоніми, мову. Побутує теза, що мистецтво повинно бути поза політикою, проте військова агресія росії проти України кардинально змінила це, й так не вірне, твердження. Культура і мистецтво завжди негайно реагували на ситуації, що відбувалися в країні. Кожен історичний період висвітлений у мистецтвознавстві: поезії, прозі, образотворчому мистецтві, піснях, кінофільмах та інших творах мистецтв, завдяки чому можна прослідкувати політичні та соціальні події певного періоду.

Нині очевидним є факт геноциду української нації російською федерацією. З початку «гарячої фази» російсько-української війни істотно змінилось світосприйняття діячів розважального сегменту масової культури України та їх діяльність від волонтерського руху до відновлення творчої діяльності вже протягом декількох місяців після початку агресії; відбулися зміни в репертуарній та гастрольній політиці митців розважальної індустрії; зазнали метаморфоз й звичні для артистів концертні майданчики. Представники культурної спільноти з перших днів військового вторгнення проявили активний мистецький супротив, виступили не тільки як провідники вітчизняної масової культури, а й патріотично налаштовані громадяни Української держави.

Неспроможність окупантів знищити Україну як Державу та викреслити українське мистецтво зі світового мистецького простору змушує сучасних митців переглянути можливість популяризації національного сегменту культури в багатьох країнах світу. Тому такі виклики сьогодення провокують виникнення нових векторів розвитку шоу-бізнесу, підсилюють потребу у творчій комунікації та стануть в центрі уваги теоретиків і практиків.

Аналіз досліджень і публікацій. Осмислення наукових досліджень і публікацій дає підстави констатувати, що мистецька галузь під час війни залишається ще малодослідженою. Дослідники з філософії, соціології, культурології, мистецтвознавства та ін. галузей ще досконало не переосмислили діяльність українського шоу-бізнесу з початку «гарячої фази» російсько-української війни з наукової точки зору.

Аналіз конкурсно-фестивального руху в Україні під час російського вторгнення та розуміння його культурного стратегічного

розвитку розглянула Р. Безугла у науковій статті «Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни» [1].

Мистецькі практики та зміну їх тематики під час війни у нових візуальних й аудіальних артефактах висвітлила А.Тормахова у науковій праці «Мистецькі практики під час війни: український вимір» [7].

С. Манько розглядала творчу діяльність артистів вокальних жанрів під час війни у науковому доробку «Тенденції розвитку естради у військовий час» [4].

Аналіз українських військових пісень, класифікацію вокальних творів та їхній вплив на формування національної самосвідомості здійснював О. Дедуш у науковій статті «Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості» [2].

М. Мельник у науковому дослідженні «Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України» визначила концепцію реалізації форм сміхової культури у вітчизняних медіа та їх характерні особливості під час військового стану [5].

Гумор та сатиру як механізми, які здатні впливати на реципієнта психологічно через конкретну інформацію, аналізував у статті «Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу» З. Коваль [3].

Проте наукових матеріалів наразі недостатньо, тому питання, які пов'язані з розвитком мистецького простору потребують подальшого детального дослідження.

Мета статті – дослідити процес формування діяльності шоу-бізнесу в умовах російсько-української війни, виявити професійні трансформації діячів шоу-бізнесу, обумовлені факторами військового сьогодення, визначити нові формати та стилістичні рішення мистецьких проєктів.

Виклад основного матеріалу. Раптове вторгнення російської федерації в Україну кардинально змінило всі сфери діяльності суспільства. На тлі неспровокованої агресії РФ почали відбуватися метаморфози й у мистецькому секторі країни.

Театральне мистецтво, музичне мистецтво, кіно- та телевізійна індустрія, циркове мистецтво, образотворче мистецтво, мистецтво естради та інші культурні й мистецькі інституції – всі ці ланки шоу-бізнесу постали перед викликом протидії окупанту. Звісно, у боротьбі з ворогом мистецька спільнота не може залишатися осторонь, діячі шоу-бізнесу не можуть бути байдужими до викликів сьогодення.

Слід зазначити, що з самого початку вторгнення військ РФ на територію України та анексії Криму в 2014 році, діячі шоу-бізнесу розділилися на декілька груп.

Перші відразу проявили патріотизм й засудили анексію Криму та припинили творчу діяльність з країною-агресором. Яскравими прикладами стали заяви співачок Джамали та Злати Огнєвіч, рок-гуртів «Океан Ельзи» та «Бумбокс», акторів «Студії Квартал 95» та багатьох інших. Друга група митців проявила елементи «політичного інфантилізму», припинила активну гастрольну діяльність, однак активно продовжувала просування своєї творчості в ефірі музичних радіостанцій країни-агресорки. Третя група проявила елементи колабораціонізму, виступаючи з хибним лозунгом «мистецтво поза політикою» та продовжуючи активно гастрювати на теренах країни-агресора.

Воєнні реалії 2022 року створили кризові умови для діяльності митців. Шоу-бізнес стикається з рядом проблем, які, здавалося б, могли зупинити розвиток культурної індустрії. Втрата сценічних майданчиків; неспроможність запису музичних творів; заборона або обмеження створення розважального контенту; руйнування концерт-холів, театрів; еміграція акторів, артистів, режисерів, продюсерів; введення комендантської години; блекаут; заміна музичних інструментів, мікрофонів зброєю, – це лише один відсоток тих проблем, які виникли перед творчою спільнотою. Таке напружене становище в суспільстві загострює вирішення проблемних аспектів творчої діяльності. Гостро постає питання доцільності проведення розважальних заходів.

Проте мотивація народу захисту своєї Держави формує нову модель шоу-бізнесу, культивуючи національне мистецтво не тільки в Україні, а й поза її межами. Відбувається стрімкий процес адаптації до умов воєнного часу. Почуття патріотизму проявляють майже всі діячі розважальної галузі. Тому виникає потреба переформатування мистецького продукту в контексті моральної, емоційної, психологічної підтримки для людей, які пережили травми, для бійців, які мужньо захищають нашу землю. Фахівцям шоу-бізнесу потрібно віднайти баланс між розважальним та підтримуючим фактором, наповнити культурно-мистецький простір різножанровим контентом з новою тематикою, оскільки будь-які творчі практики нині сприймаються через призму війни. Тому, досить чітку тематичну класифікацію мистецького продукту, яка визначає його ідейне спрямування,

запропонувала Тормахова, А. «Тематика матеріалу може бути розподілена за декількома рубриками: 1) героїчні, що мають патріотичний характер та змальовують вдалі перемоги над ворогом; 2) комічні, що демонструють недолугість окупантів; 3) ліричні, що показують основні цінності, за які варто боротися; 4) трагічні, що змальовують ураження, що зазнають люди у різних куточках України. Цей різний контент може формуватися на базі нового фактичного матеріалу, а також сполучатись з іншим, створеним раніше та добре пасує сучасній ситуації, виходячи з його тематики тощо» [7, 71].

Варто зауважити, що у репертуарі сучасних артистів почали з'являтися козацькі пісні, пісні січових стрільців у новій сучасній інтерпретації. Це свідчить про активне звернення артистів до пісенного спадку наших предків, про зацікавленість до відновлення історичного мистецького надбання. Такі музичні твори в усі часи при військових конфліктах ставали «важливим елементом української національної свідомості, висвітлюючи історичні події української історії, побут українців та їхню ментальність.<...> Варіації та переробки пісень показують ряд тенденцій, що відбувались у ході історичного процесу, зміну цінностей народу, ставлення до тієї чи іншої події, історичної особи і т.д. Їхнє сучасне побутування у цивільній і військовій сфері життя українців ще раз свідчить про їхню важливість як елементу національної ідентичності та носіїв особливостей українського народу, який зі зброєю в руках здобував незалежність своєї землі» [2, 35].

Важливим аспектом діяльності шоу-бізнесу в Україні стало й те, що митці та діячі в галузі шоу-бізнесу не припинили свою роботу за фахом, а почали продукувати свої твори через соціальні мережі та Інтернет. Така популяризація мистецького контенту дає можливість творчо експериментувати молодим виконавцям та наповнювати простір новими ідейними проектами. Актори, співаки, відомі діячі шоу-індустрії почали знімати кліпи та створювати новий продукт патріотичного спрямування у гумористичному стилі. «Гумор завжди виникає на протиставленні певних протиріч, в неоднозначності сприйняття й розумінні подій та ситуацій. Влучні жарти демонструють вміння людини вдало аналізувати й сприймати життєві реалії та стають своєрідною інформаційною зброєю. Тобто інформаційний простір веде активну боротьбу засобами мистецтва. Вміння вдало

жартувати свідчить про митецький код нації, який зараз вписується в новітню історію нашої національно-визвольної боротьби за незалежність України» [5, 27]. Вдалими гумористичними прикладами стали «байки від діда» Станіслава Боклана. Це новий формат казки у римах на військову тематику. Стали досить популярними мікрометражні художні кінострічки, зняті на смартфон, де українка навчала рашистів української абетки. Ведуча та гумористка Леся Нікітюк створила новий текст на відомі мелодії пісень та переспівала їх у притаманному їй характерному образі.

Такі складні умови, в яких перебуває суспільство, обумовили появу «нових» стилістичних рішень мистецького контенту. Один з них – «байрактарщина» – новий термін, оспіваний ЗСУ. Такі музичні твори не спрямовані на набуття статусу супер-хіт, проте деякі з них стають популярними хітами та, навіть, маршем воєнного часу. Зокрема, це пісня Макса Барських «Буде весна», О. Пономарьов та М. Хома «Гей, соколи», О. Пономарьов, М. Хома, Т. Тополя, Є. Кошовий, Ю. Ткач, П. Чорний «Україна переможе» та інші. Чітко зазначеного терміну в теорії музичної естради не зазначено, проте даний напрям набуває художньої цінності за ідейно-тематичним спрямуванням. У цьому, власне, й розкривається головна особливість – кон'юнктурність. Важливим є знайти вірний стиль, завдяки якому можна і варто висвітлювати війну й подвиг українців, навіть, різними мовами.

«Під час війни підняття духу мирних мешканців та особливо військових надзвичайно важливе, тому артисти висловлюють свою громадську позицію за допомогою пісень, поширюючи інформацію про війну в Україні засобами музики по всьому світу. Наші виконавці беруть участь у благодійних концертах як у своїй країні, так і за її межами, збираючи кошти на підтримку ЗСУ. Артисти проводять інформаційну війну проти агресора» [4, 97].

Варто зазначити, що з перших днів війни багато артистів вступили до лав ЗСУ та територіальної оборони, проявляючи патріотизм і відповідальність за рідну країну: фронтмен гурту «Бумбокс» Андрій Хливнюк, фронтмен гурту «Океан Ельзи» Святослав Вакарчук, Тарас Тополя та повний склад гурту «Антитіла», Сашко Положинський, соліст гурту «ТНМК» Олег «Фагот» Михайлюта, шоумен та телевізійний ведучий Микола Серга, режисери Олег Сенцов та Ахтем Сеїтаблаєв, танцівник Дмитро Дікусар, співак Макс

Барських, актор «Студії Квартал 95» Олександр Пікалов та інші.

Українське суспільство наразі потребує збільшення національного культурного продукту, що своєю чергою призводить до розширення мистецьких напрямів та їх жанрового різноманіття. Домінантним жанром нині став стендап. «До повномасштабного вторгнення багато людей дивилися стендап, але переважно – російських та білоруських коміків. Зараз українці свідомо відмовилися від споживання контенту цих країн, зокрема стендапу. Тоді постало питання знайти український відповідник. Наша комедія зростала давно і якраз на цей момент стала потужною, щоб зацікавити людей. Доказ цьому – глядачі продовжують її дивитися» [6]. Стендап-коміки своєю творчістю доводять, що слово – це головний засіб інформаційної війни, а гумористичний формат є захисником від страху.

З перших днів агресії представники шоу-бізнесу розпочали потужний волонтерський рух. Збір коштів для потреб ЗСУ, допомога переселенцям із зони бойових дій, гуманітарна допомога – основні напрямки діяльності митців.

Відомий шоумен та телеведучий Сергій Притула став засновником благодійного фонду, який спрямований на збір коштів та закупівлю необхідного обладнання для потреб ЗСУ. Заслугує на увагу проведена акція «Байрактар до дня народження», коли фонд зібрав 600 мільйонів гривень за три доби завдяки благодійним внескам населення України та шанувальникам Сергія Притули по всьому світі. Фонд мав змогу орендувати космічний супутник для потреб ЗСУ, придбати більш ніж 100 одиниць спеціальної броньованої техніки, приладів нічного бачення, тепловізорів, засобів особистого захисту для бійців ЗСУ. Свої доповіді про діяльність фонду С.Притула регулярно викладає на сторінках соціальних мереж.

Ведуча Леся Нікітюк зробила два хаби для переселенців в Польщі та Хмельницькому. Це дало змогу людям, які виїжджають із зон бойових дій перепочити короткий проміжок часу, отримати лікування, харчі, допомогу спеціалістів-психологів. Співачка Віра Брежнєва дев'ять місяців з початку війни працювала звичайним волонтером в Польщі. Співачка Даша Астаф'єва ще з березня засудила загарбницькі дії РФ та деяких артистів з України, які проживають в країні-агресорці через сторінку в соціальних мережах.

Багато діячів шоу-бізнесу з інших міст країни також долучилися до волонтерського

руху. Яскравими прикладами цього є діяльність харківських відомих гуртів «М.АТ.Е», «Село і люди», поета та співака Сергія Жадана, відомого актора Олексія Горбунова та його гурту «Грусть пілота», який мешкає наразі в Одесі. Активно займаються волонтерською діяльністю Ада Роговцева, Павло Зібров, Наталя Могилевська, Тіна Кароль та інші творчі особистості. Тому є очевидним зміна професійної діяльності у сфері шоу-бізнесу. Зокрема волонтерська діяльність митців надала можливість переосмислення щодо модернізації та адаптації культурних проєктів.

Заслугує на увагу й перформативна діяльність шоу-індустрії в Україні, започаткована Першою леді країни Оленою Зеленською. Це онлайн проєкт «Скажи чесно, ти як» у рамках програми психічного здоров'я та психологічної підтримки населення. Основною метою цього проєкту стала допомога населенню у подоланні стресу, пов'язаного з війною та наслідків пережитих травматичних подій. В рамках проєкту відомі ведучі та співаки: Юрій Горбунов, Соломія Вітвицька, Вадим Карп'як, Злата Огневич, Світлана Тарабарова, Олександра Зарицька та інші, розповіли власні історії, пов'язані з війною та запропонували швидкі техніки, які допомогли їм пережити стрес, страх та підтримати близьких.

В рамках суспільного марафону на радіо й телебаченні, відомі зірки шоу-бізнесу щодня підтримують та з вдячністю шанують бійців ЗСУ. Відома ведуча Катя Осадча взяла на себе надважливу соціальну та психологічну місію, створивши телевізійний проєкт, команда якого долучилася до пошуку зниклих безвісти родичів вимушених переселенців із зон бойових дій, або населення, вимушеного жити в окупації.

Нині артисти проводять концерти для морально-психологічної підтримки бійців на лініях зіткнення, на галявинах, на руїнах, у військових шпиталях, військових частинах та полігонах, бомбосховищах, станціях метрополітену великих міст, де з початку війни переховується населення від авіаційних, артилерійських та ракетних обстрілів з боку країни-агресорки. Активну участь в таких концертних турах беруть актори студії «Квартал 95», Дмитро Шуров, Злата Огневич, Максим Барських, Олег Скрипка та інші. Під час цих концертів організовують збори коштів для підтримки ЗСУ, що свідчить про велику роботу артистів у напрямку благодійності.

Новаційним вирішенням проведення концертів стала платформа метро «Хрещатик» у Києві. Артисти, ведучі, музиканти

запрошують військовослужбовців, їхні родини, внутрішньо переміщених осіб тощо, аби морально підтримати людей. Такий формат проведення концертів поширився і в інші міста, де функціонує метрополітен. Святослав Вакарчук дав декілька концертів під гітару на станціях метрополітену міста Харкова на самому початку війни, коли в метрополітені цілодобово перебувало близько 150 тисяч мешканців міста. А в цей час у метрополітені Києва активно виступала Наталія Могилевська.

Посилено організовуються та проводяться «воєнні тури». Активна гастрольна діяльність об'єднала діячів шоу-індустрії різних регіонів України у створенні українського мистецького продукту, який надихає, підбадьорює людей та підіймає бойовий дух військових. Географія проведення таких заходів нині розширюється, відбуваються кардинальні зміни публіки мистецьких проєктів, вирішуються проблеми побудови творчого діалогу з представниками різних спільнот, інтегруючись до нових реалій. Водночас розпочинається активна гастрольна концертна діяльність закордоном. Метою такої діяльності митців шоу-бізнесу є синтез в творчості та психологічній підтримці біженців з України, пропагування української сучасної масової культури, збір коштів для потреб ЗСУ та волонтерський рух для підтримки громадян в середині країни. Такі тенденції спонукають розробити нові вектори діяльності творчих особистостей.

З 1 квітня 2022 року Міністерство культури та інформаційної політики України видало розпорядження щодо відновлення роботи закладів культури та мистецьких інституцій – театрів, опер та концертних залів – з урахуванням поточної ситуації та при наявності бомбосховища [8]. У цей період шоу-бізнес України активно підтримав заклик колег не тільки з культурно-мистецьких інституцій, а й представників інших галузей щодо відмови від російськомовного контенту в репертуарній політиці в культурному середовищі України. Починається активна реформація українського мистецтва у створенні спільних національних проєктів, що спрямовані на протидію російській агресії.

Тож попри легковажність всієї галузі, діячі шоу-бізнесу змогли проявити свій патріотизм, згуртуватись навколо Батьківщини у період найважчих хвилин для країни та адаптувати мистецький продукт відповідно до сучасних реалій.

Наукова новизна полягає у встановленні векторів розвитку шоу-бізнесу на вітчизняній мистецькій арені, в узагальненні змін

мистецької діяльності представників шоу-бізнесу на тлі актуалізації світового інтересу до українського видовищного мистецтва.

Висновки. Тож, можна констатувати, що під час вторгнення російської федерації в Україну, діяльність шоу-бізнесу кардинально змінює концептуальні підходи до створення розважального контенту та стає потужним рушієм супротиву агресії й підтримки населення України. Креативна індустрія шоу-бізнесу змогла згуртуватись під час початку повномасштабної агресії РФ проти України та пройти за доволі короткий проміжок часу від розпачу до активної діяльності в напрямку української масової культури. Діячі шоу-індустрії завдяки патріотизму змогли проявити себе як провідники волонтерського руху, ретранслятори патріотичного виховання населення та амбасадори української масової культури закордоном. Пріоритетним стає відновлення мистецької спадщини та стратегії її розвитку в майбутньому, щоб контент, який пропонується митцями сьогодні викликав інтерес і надалі, пропагуючи національну ідентичність на міжнародному рівні.

Тож попри війну, 2022 рік кардинально змінив вектори розвитку діячів українського шоу-бізнесу. Питання знаходиться в мейнстрімі країни-агресорки більше не стоїть та стояти не буде, а це дає можливість інтеграції українського шоу-бізнесу у світові мистецькі платформи. Воєнний терор здатен зашкодити, проте не знищити мистецтво.

Література

1. Безугла Р. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни. Збірник наукових праць Сучасне мистецтво, 2022 (18), С. 9–18. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269657>
2. Дедуш О. В. Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості. Молодий вчений, 2014. № 7 (1), С. 32–36.
3. Коваль З. Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу. Актуальні проблеми державного управління. Одеса, 2020. Т.1. № 81. С. 45–49.
4. Манько С. Тенденції розвитку естради у військовий час. Культура України: зб. наук. пр. М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. Шейка. Харків: ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 94–99.
5. Мельник М. М. Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України. Альманах «Культура і Сучасність». Київ: НАКККіМ, 2022. Вип. 2. С. 24–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270538>

6. Степаненко В. Нація меморобів: українські стендап-коміки про гумор та благодійність під час війни. URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/nacziya-memorobiv-ukrayinski-stendap-komiky-pro-gumor-ta-blagodijnist-pid-chas-vijny/> (Дата звернення: 18.04.2023).

7. Тормахова А. Мистецькі практики під час війни: український вимір. Укранська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2022. Випуск 40–41. С. 70–75.

8. Урядовий портал. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/z-1-kvitnya-v-ukrayini-postupovo-rozpochnut-robotu-zakladi-kulturi-ta-mistectv> (Дата звернення: 18.04.2023).

References

1. Bezugla R. Competition and festival movement in Ukraine during the Russian-Ukrainian war. Collection of scientific works Modern art, 2022 (18), pp. 9–18. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269657> [in Ukrainian].
2. Dedush O. V. Ukrainian military songs as an element of national identity. Young scientist, 2014. № 7 (1), pp. 32–36. [in Ukrainian].
3. Koval Z. Humor and satire as mechanisms of persistent informational and psychological influence. Actual problems of public administration. Odessa, 2020. Volume 1. № 81. P. 45–49. [in Ukrainian].
4. Manko S. Trends in pop music development during wartime. Culture of Ukraine: coll. of science Ave. Ministry of Culture and Information politicians of Ukraine, Kharkiv. state Acad. of culture / in general ed. V. Sheika. Kharkiv: KhDAK, 2022. Issue 78. P. 94–99. [in Ukrainian].
5. Melnyk M.M. Diversity of the latest forms of laughter culture in the media space of Ukraine. Almanac "Culture and Modernity". Kyiv: NAKKKiM, 2022. Issue 2. P. 24–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270538> [in Ukrainian].
6. Stepanenko V. Nation of memorabilia: Ukrainian stand-up comedians on humor and charity during the war. URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/nacziya-memorobiv-ukrayinski-stendap-komiky-pro-gumor-ta-blagodijnist-pid-chas-vijny/> (Date of application: 04/28/2023) [in Ukrainian].
7. Tormakhova, A. Artistic practices during the war: the Ukrainian dimension. Ukrainian culture: past, present, ways of development. Rivne: RDSU, 2022. Issue 40–41. P. 70–75. [in Ukrainian].
8. Government portal. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/z-1-kvitnya-v-ukrayini-postupovo-rozpochnut-robotu-zakladi-kulturi-ta-mistectv> (Date of application: 04/20/2023) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2023
Отримано після доопрацювання 22.05.2023
Прийнято до друку 29.05.2023