

УДК 781.6+782.6  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147518>

Нан Жи  
директор факультета музыки, магистр, доцент,  
доцент Даляньского университета  
иностранных языков  
ORCID 0000-0002-1264-479X

## «ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ» В.А. МОЦАРТА: К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНОГО ТЕКСТА

**Целью данного исследования** является изучение оперы В.А. Моцарта «Похищение из сераля» в свете ее сценического бытования, становящегося неотъемлемым компонентом оперного текста, а также рассмотрение особенностей функционирования интерпретативно-постановочных версий данной оперы в современном художественно-культурном пространстве. **Методология.** Специфика заявленных в работе направлений исследования обусловила объединение историографического, семиологического, компаративного и проблемного научно-исследовательских методов. **Научная новизна** заключается, с одной стороны, в определении тех коммуникационных механизмов, благодаря которым опера В.А. Моцарта «Похищение из сераля» продолжает оставаться одним из хедлайнеров современного музыкального театра, с другой стороны, в подходе к опере как к исторически открытому феномену, ценностно-смысловая архитектура которого мобильна, вариативна и поддается переосмыслению. **Выводы.** «Похищение из сераля» В.А. Моцарта принадлежит к одному из тех классических образцов жанра, которые часто становятся объектом нестандартных режиссерских интерпретаций. Свободное экспериментаторство, заостряющее постмодернистскую насыщенность спектакля, отличают, прежде всего, фестивальные постановки «Похищения из сераля», в то время как традиционализм прочтения оперы более характерен для репертуарного театра. Среди причин подобных свободных интерпретативно-сценических трансформаций, происходящих с оперой, и обеспечивающих ее новое прочтение, можно назвать, во-первых, органику комической оперы, условность ее сюжета, состоящего из комплекса универсальных пародийно-гротесковых формул; во-вторых, формирование концепции противоречия видимого и звучащего как сочетание ужасающей, подчас, реальности происходящих событий и прекрасной музыки В.А. Моцарта.

**Ключевые слова:** музыкальный текст; оперный текст; сценическая интерпретация; режиссерский театр; концепция противоречия.

*Нан Жи, директор факультету музики, магістр, доцент Даляньського університету іноземних мов*  
**«Викрадення із сералю» В.А. Моцарта: до проблеми сценічної інтерпретації оперного тексту**

**Метою даного дослідження** є вивчення опери В.А. Моцарта «Викрадення із сералю» в світлі її сценічного побутування, що стає невід'ємним компонентом оперного тексту, а також розгляд особливостей функціонування інтерпретативно-постановочних версій даної опери в сучасному художньо-культурному просторі. **Методологія.** Специфіка заявлених в роботі напрямів дослідження зумовила об'єднання історіографічного, семиологічного, компаративного та проблемного науково-дослідних методів. **Наукова новизна** полягає, з одного боку, у визначенні тих комунікаційних механізмів, завдяки яким опера В.А. Моцарта «Викрадення із сералю» продовжує залишатися одним з хедлайнерів сучасного музичного театру, з іншого боку, в підході до опери як до історично відкритого феномену, ціннісно-сміслової архітектури якого мобільна, варіативна та піддається переосмисленню. **Висновки.** «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта належить до одного із тих класичних зразків жанру, які часто стають об'єктом нестандартних режисерських інтерпретацій. Вільне експериментаторство, що загострює постмодерністську насиченість вистави, відрізняють, перш за все, фестивальні постановки «Викрадення із сералю», в той час як традиціоналізм прочитання опери більш характерний для репертуарного театру. Серед причин подібних вільних інтерпретативно-сценічних трансформацій, що відбуваються з оперою, і забезпечують її нове прочитання, можна назвати, по-перше, органіку комічної опери, умовність її сюжету, що складається з комплексу універсальних пародійно-гротескових формул; по-друге, формування концепції протиріччя видимого і того, що звучить як поєднання жахливої, часом, реальності подій, що відбуваються та прекрасної музики В.А. Моцарта.

**Ключові слова:** музичний текст; оперний текст; сценічна інтерпретація; режисерський театр; концепція протиріччя.

*Nan Ri, Director of the faculty of music, Associate Professor Dalian University of Foreign Languages*  
**«Abduction from the serial» V.A. Mozart: to the problem of stage interpretation of opera text**

**The purpose of the article** is to study the opera V.A. Mozarte's «Abduction from the serel» in the light of her stage life, becoming an integral part of the opera text, as well as consideration of the peculiarities of the functioning of the interpretive and staging versions of this opera in contemporary artistic and cultural space. **Methodology.** Specificity of the directions of research stated in the work led to the unification of historiographical, semiological, comparative and problematic research methods. **Scientific novelty** consists, on the one hand, in the definition of those communication mechanisms, thanks to which the opera V.A. Mozart's «Abduction from the serial» continues to be one of the headlines of the modern musical theater, on the other hand, in approaching the opera as a historically open phenomenon, the value-semantic architectonics of which is mobile, varied and subject to rethinking. **Conclusions.** «Abduction from the serial» V.A. Mozart belongs to one of those classic genres, which often become the subject of non-standard directorial interpretations. Free experimentation, which exacerbates the postmodern saturation of the performance, is distinguished, above all, by the festival performances «Abduction from the serial», while the traditionalism of reading the opera is more characteristic of the repertory theater. Among the reasons for such free interpretive-stage transformations that occur with the opera, and provide for its new reading, one can firstly name the organics of the comic opera, the conventionality of its

plot, consisting of a complex of universal parody-grotesque formulas; and secondly, the formation of the concept of the contradiction of the visible and the sound that sounds like a combination of the terrible, sometimes, reality of the events taking place and the beautiful music of V.A. Mozart.

**Key words:** musical text; opera text; stage interpretation; directorial theater; concept of contradiction.

Актуальность исследования. Около двух столетий оперы В.А. Моцарта занимают верхние строчки репертуарных рейтингов мировых оперных театров. К тройке лидеров среди театральных сочинений В.А. Моцарта по количеству постановок – «Волшебной флейте», «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуану» – вплотную примыкает «Похищение из сераля». Сценическая жизнь этого зингшпиля наряду с перечисленными операми – особенно во второй половине XX и начале XXI веков – проходит в русле практически постоянного интерпретативно-постановочного обновления. Поскольку опера получает наибольшую степень своей реализации в момент сценического воплощения, мы можем говорить о том, что в данной коммуникативной ситуации она представляет собой не структурно завершенное и внутренне замкнутое произведение, но оперу-текст, способную к расширению своих смысловых горизонтов в ряду интерпретаторских версий. В этом случае опера становится носителем особой закодированной композитором информации, которая каждым последующим воспринимающим осмысливается исходя из специфики своих культурно-исторических контекстов. Это помогает обнаружить иной методологический подход к опере как к текстологическому феномену, что позволяет актуализировать проблему взаимодействия композиторского замысла и его интерпретативно-сценических версий. Подобное позиционирование феномена оперы, с одной стороны, расширяет представление о глубинах имманентного смысла произведения, с другой же, выявляет ее смысловую вариативность в контексте интерпретаторских рецепций.

Анализ исследований и публикаций. В рамках статьи оказался востребованным следующий круг научно-исследовательской литературы: во-первых, это труды, освещающие проблематику феномена музыкального текста, в том числе и оперного (М. Арановский [4], А. Акопян [3], А. Самойленко [8], Ю. Грибиненко [6], А. Сокольская [9], С. Лысенко [7], Чжан Кай [13]); во-вторых, работы, концентрирующиеся на жанрово-стилевых и интерпретативно-сценических аспектах и оперного творчества В.А. Моцарта в целом, и его оперы «Похищение из сераля» в частности (Г. Аберт [1; 2], Е. Черная [12], Е. Чигарева [14], А. Хохловкина [11], Н. Шапинская [15]). Ценными для данной статьи также оказались рецензии и музыкально-критические заметки, посвященные современным постановкам опер В.А. Моцарта ([10]).

Целью данного исследования является изучение оперы В.А. Моцарта «Похищение из сераля» в свете ее сценического бытования, становящегося неотъемлемым компонентом оперного текста, а также рассмотрение особенностей функционирования интерпретативно-постановочных версий данной оперы в современном художественно-культурном пространстве.

Научная новизна заключается, с одной стороны, в определении тех коммуникационных механизмов, благодаря которым опера В.А. Моцарта «Похищение из сераля» продолжает оставаться одним из хедлайнеров современного музыкального театра, с другой стороны, в подходе к опере как к исторически открытому феномену, ценностно-смысловая архитектура которого мобильна, вариативна и поддается переосмыслению.

Изложение основного материала. Проблема текста в музыке является одной из центральных проблем современного музыкознания. Магистральной линией в сфере теории текста на рубеже в начале XXI века является осознание этой важнейшей искусствоведческой категории как универсальной, нахождение адекватных методов и подходов к изучению разнообразных текстологических явлений, необходимость выработки методологии текстологического анализа современного музыкального творчества.

На сегодняшний день в рамках музыкальной текстологии сложившиеся подходы к феномену текста используют научный багаж современного гуманитарного знания (Р. Барт, М. Бахтин, Ю. Кристева, Х.Г. Гадамер, Ю. Лотман, У. Эко, М. Ямпольский и др.), активно отталкиваются от него. В частности, музыковеды подчеркивают вслед за литературоведами, культурологами, семиотиками сложность, полипластовость, иерархичность, открытость, словами Р. Барта «бесконечную открытость» феномена текста. Последняя специфическая черта текста указывает на то, что его формирование возможно «как множественность композиционных воплощений одного и того же смысла (одной и той же группы смысловых значений), и, одновременно, множественность смысловых значений одного и того же композиционного приема» [8, 156]. К такому пониманию феномена текста склоняются и музыковеды.

Среди работ в сфере музыкальной текстологии особо выделяются работы А. Акопяна, М. Арановского и А. Самойленко. Опираясь на рассуждения А. Акопяна, можно сказать, что координаты текста образуют, с одной стороны, систему знаков, сопряженную с «универсальными константами» музыкальной культуры (как текста), а, с другой стороны, индивидуальное неповторимое, единичное, как его замысел, авторский смысл. «Движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его имманентного смысла предполагает постепенное отвлечение от эмпирики текста (пове-

рхностной структуры) и, в конечном счете, упирается в наиболее глубинный структурный слой, который составляет универсальные константы психологии бессознательного» [3, 6].

М. Арановский подразумевает под музыкальным текстом «звуковую последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка, и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл» [4, 35]. При этом исследователь указывает на важную особенность функционирования музыкального текста – образование «вертикальной парадигматической структуры, где каждый новый текст эквивалентен (по определенным признакам) предшествующим», то есть «музыкальные тексты (и произведения)... не продолжают, а повторяют друг друга» [4, 67]. Исследователь, разрабатывая понятие данного феномена, указывает на его процессуальность: «Музыкальный текст существует только в условиях исполнения, а, следовательно, во множестве исполнительских версий [4, 310].

А. Самойленко согласна с позицией М. Арановского, которая отражает двойственную природу текста – «быть постоянным, эквивалентным самому себе и, одновременно, продуцировать новое» [4, 67] – и на основе этих парадоксальных свойств определяет иные свойства текста: транзитивность и эквивалентность. Первая способствует передаче структурных и семантических признаков текста от одного множества стилистических фигур через другое к третьему. Вторая связана с операциональной подвижностью музыкального текста, возникающей на основе приравнивания различных структурно-семантических единиц [8, 158]. Рассматривая текст как совокупность результатов семантической репрезентации, как множественность воплощений одного и того же смысла, А. Самойленко предлагает двойную семантическую типологию музыки – «со стороны приема, структурно-композиционной автономии и типизации средств музыкальной семантики» и «со стороны смысла – эстетической автономии и ценностной универсальности музыкальной семантики» [8, 151]. Исходя из размышлений автора, подобным образом реализуются пути в музыке от смысла к тексту и от текста к смыслу. Именно путь музыки как формы осмысления позволяет предположить, что у текста и произведения в музыке общий исторический путь. Произведение как «по поступок текста» обладает завершенностью, создавая внутренние границы в тексте. Оно «тенденциозно и пристрастно в своей композиционной семантике» [8, 150]. Для текста же все смысловые значения и приемы равны и открыты в своих возможностях. Произведение выступает как единство композиционного воплощения различных смысловых значений – как «игра» со смыслом, а текст – как «игра» с композиционными правилами.

При этом исследования по музыкальной текстологии, также как и представленные выше, специально не концентрируются на понятии оперного текста. Однако, за последние время появился ряд работ, сознательно затрагивающих эту проблему. Это, прежде всего, диссертации А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» (2004), С. Лысенко «Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста» (2007) и Ч. Кая «Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса» (2017). Эти работы выстраивают свои концепции, с одной стороны, вокруг вопросов постановочно-сценических интерпретаций опер и их функционирования в культурном пространстве, с другой стороны, вокруг методологических проблем феномена оперного текста. Исходя из этих факторов, авторы предлагают собственные определения данного явления. Так, например, А. Сокольская подразумевает под оперным текстом явление, обладающее «структурной многоуровневостью, определяемой наличием константных и мобильных элементов текста; строением, аналогичным строению «мифических сообщений» (Р. Барт), благодаря которому семантический план оперного произведения обладает подвижностью; способностью редуцироваться до мифа, то есть сохранять определенный слой потенциальной семантики в постановочной традиции и зрительском восприятии, закреплять за собой идеологические и стилевые корреляции» [9].

По мнению С. Лысенко, оперный текст следует воспринимать как синтетический, «актуализирующий глубинный смысловый уровень авторского текста в результате (в процессе) перевода (интерпретации) понятого (воспринятого) на язык других видов искусства, входящих в художественное целое и направляющих сознание реципиентов на постижение смысла» [7].

В диссертации Чжан Кая оперный текст определяется как «особое явление, «закодированный вариант», использующий свободное напластование художественно-видовых рядов, выразительных форм и значений, ассимилирующий художественно-языковую множественность оперного текста, создающий с этой целью централизирующие устройства и приемы» [13, 116].

Общим во всех определениях становится указание на многоуровневость, вариативность оперного текста, опора на комплекс различных по своей природе, но взаимосвязанных текстовых уровней. Они задают как структуру основного текста оперы, так и организуют процесс ее создания, рассматривая таким образом «особый способ включения человеческого сознания в процесс осмысления культурной действительности» [6, 22]. Все выявленные исследователями качества оперного текста становятся определяющими в появлении многообразия возможных интерпретаций, вскрывающих те или иные смысловые слои оперного произведения.

Интерпретативно-сценическая жизнь оперы В.А. Моцарта «Похищение из сераля» продолжительна. Столь долговременное ее существование позволяет заметить ряд континуальных моментов, ставших типичными для ее сценической судьбы. Среди них:

- активная востребованность «высокого» зингшпиля, прежде всего, ведущими оперными сценами. Начиная с премьерного представления 1782 года под управлением В.А. Моцарта на сцене Венского Национального театра и заканчивая современностью. «Похищение из сераля» ставится Баварской оперой в Мюнхене, Гранд-опера в Париже, Берлинской комической оперой, Венской государственной оперой, оперными театрами Зальцбурга и др. Немаловажным в этом пункте становится и то, что «Похищение из сераля» является одной из постоянных опер в репертуаре всех австрийских музыкальных театров;

- задействование преимущественно в качестве премьерных постановок. Примером может служить самобитная постановка спектакля 1980 года в Баварской опере под управлением Карла Бема. Помимо блестящего вокального мастерства, премьерный состав исполнителей зажег публику непревзойденной актерской игрой; многие режиссерские находки подчеркнули шуточный характер спектакля;

- частое обращение для постановок всей оперы или ее частей студенческими коллективами. В 1902 году это произведение было поставлено в оперной студии Московской консерватории, где в роли Констанцы выступила А.В. Нежданова. Кроме того, «Похищение из сераля» шло в Оперной студии Ленинградской консерватории; спектакль был включен в гастроли студии в Зальцбурге в мае 1928 года;

- бытование в виде концертных постановок. В такой форме опера шла в Москве (1936 и 1956 гг.), в Саратове (1956 г.) и Вильнюсе (в 1957 году);

- воплощение оперного произведения на киноэкране. Существует фильм-опера (дирижер Иван Фишер), снятый в 1980 году венгерской киностудией. Кроме того, музыка из оперы «Похищение из сераля» была использована в фильме «Амадеус», который вышел на экраны в 1984 году (Warner browsers pictures). В этом фильме режиссер Милаш Форман представил биографию гениального композитора, снятую по сценарию Питера Шеффера на основе одноименной пьесы 1979 года. Фильм завоевал восемь премий «Оскар» и еще множество кинонаград.

Особо интересно протекает сценическая жизнь оперы «Похищение из сераля» во второй половине XX и начале XXI веков, благодаря обновлению постановок этого произведения в различных режиссерских трактовках. В современных прочтениях можно выделить две стратегические линии: постановки «академического» направления – решения спектакля в аутентичной моцартовскому зингшпилю манере, либо постановки, представляющие радикально интерпретативный театр с акцентом на личностный идейно-концептуальный взгляд режиссеров-постановщиков.

Ярким представителем первой тенденции можно по праву считать постановку 2004 года для музыкального фестиваля в Экс-Ан-Провансе (Франция), в которой принял участие оркестр Лувра под управлением французского дирижера Марка Минковски (в роли Констанцы Малин Хартелиус, в роли Бальмонта Матиас Клинк). Постановка была выполнена в традиционном стиле с акцентированием режиссерского ряда на ориентальных чертах, что отразилось даже на задействованном оркестре, перодеотом в восточные костюмы.

Режиссерская версия Мартина Дункана, появившаяся в следующем 2005 году, также выдержана в восточной манере (дирижер Гарри Бикет, в главных ролях выступили Диана Дамрау (Констанца), Кристоф Стрел (Бельмонт)). Все разговорные диалоги были заменены пересказом событий от лица Расказчицы, в роли которой выступила Фатма Генч, что вызывает определенные аналогии с образом Шехеразады. Декорации выдержаны в восточном стиле, певцы пели, покачиваясь на подвесных диванах, как на качелях. В оформлении декораций была использована компьютерная графика с ориентальными мотивами.

Из последних постановок этого направления вызывает интерес сценическая версия «Похищение из сераля» Забу Брайтман для парижского Гранд-опера (2014 г.). Помимо традиционного для этого зингшпиля восточного акцента, в постановке присутствовали оттенки чаплиновской режиссуры, более всего просматривающиеся в сопровождающем оперу видеоряде. Так, увертюра, резюмирующая события оперы, сопровождается показом фрагментов в стиле немого кино, как бы предвосхищая произошедшие коллизии зингшпиля.

Вторая линия, репрезентирующая режиссерский театр, формируется из ряда весьма скандальных постановок. Здесь «Похищение из сераля» становится полем для рефлексий одних из самых востребованных европейских мастеров оперной режиссуры Каликсто Бьето (1963 г.) и Мартина Кушея (1961 г.).

Испанский режиссер Каликсто Бьето, прозванный «Тарантино от оперы», ставил «Похищение из сераля» для Komische Oper Berlin (2004 г.). В его сценической версии магистральными становятся темы насилия и смерти, что позволяет, с одной стороны, переориентировать амплуа лирических героев оперы В.А. Моцарта, а, с другой, изменить трактовку финала «Похищения из сераля». В версии К. Бьето главная героиня Констанца застреливается, не выдержав испытаний. Отметим также в данной постановке весьма характерные для стиля К. Бьето, натурализм, а также появление на сцене об-

наженных актеров, совершающих подчас жестокие и аморальные поступки. В результате этого возникает «двойное ощущение несовместимости прекрасной музыки В.А. Моцарта с реальностью жизни и в то же время поэтизации этой жизни со всей ее грязью и непривлекательностью при помощи прекрасной музыки, которая может преодолеть все несовершенства человеческого бытия» [15, 115]. Данная постановка К. Бьето при всей своей антиэстетичности становится для исполнителя новым опытом, который «никогда не является разрушительным для творческой личности, напротив, чем многообразнее миры образности, тем более насыщенным предстает семантическое поле архетипичного образа, а игра смыслов показывает грани казалось хорошо известного через открытие новых деталей» [15, 116].

Постановка современного австрийского режиссера Мартина Кушея, мастера эпатажа, представленная на фестивале в Экс-ан-Провансе (2015 г.) кардинально меняет географию происходящих в опере событий<sup>1</sup>. Теперь сюжет «Похищения из сераля» происходит в годы Первой мировой войны, и читается сквозь призму политических взаимоотношений Великобритании и Турции. Такая модификация сюжета выводит на авансцену постановки проблемы верности и предательства. В контексте этого Бальмонт и Педрилло – британские солдаты – и слуги Селима – защитники Османской империи – вступают в конфронтацию. Отсюда и своеобразие финала, так и не осуществленного в данной сценической версии. Вместо счастливой развязки с благословения великодушного паши режиссер планировал завершить оперу картиной возмездия ослушника Осмина, убивавшего неверных европейцев.

Выводы. «Похищение из сераля» В.А. Моцарта принадлежит к одному из тех классических образцов жанра, которые часто становятся объектом нестандартных режиссерских интерпретаций. Свободное экспериментаторство, заостряющее постмодернистскую насыщенность спектакля, отличают, прежде всего, фестивальные постановки «Похищения из сераля», в то время как традиционализм прочтения оперы более характерен для репертуарного театра. При этом смысловая интенсивность спектакля оригинальных постановочных версий часто сочетается с конструктивностью и функциональностью решения сценического пространства.

Модернизация сюжета зингшпиля происходит за счет переноса действия в другую эпоху и другую социальную среду, за счет переписывания разговорных диалогов<sup>2</sup>, приобретающих в результате самые разнообразные смысловые оттенки – от политических до психоаналитических. Еще одним мобильным компонентом оперы становится фигура паши, роль которого, как известно, разговорная: амплитуда ее изменений движется от полного упразднения (реплики паши рассредоточиваются среди двух пар влюбленных) до замены другим персонажем.

Среди причин подобных свободных интерпретативно-сценических трансформаций, происходящих с оперой, и обеспечивающих ее новое прочтение, можно назвать, во-первых, органику комической оперы, условность ее сюжета, состоящего из комплекса универсальных пародийно-гротесковых формул; во-вторых, формирование концепции противоречия видимого и звучащего как сочетание ужасающей, подчас, реальности происходящих событий и прекрасной музыки В.А. Моцарта. Такая деструкция, разрушение традиционных образов, нивелирование стереотипов, преобладавших в определенный культурно-исторический период обосновывается режиссерами как сознательная «необходимость очищения смысла произведения от напластования толкований, затуманивающих истинные идеи и смыслы изначального текста» [15, 114].

#### Примечания

<sup>1</sup> смена географии сюжета достаточно привычна для «Похищения из сераля», так, например, Алексей Парин в геликоновском «Похищении из сераля», переместил место действия оперы под Берлинскую стену.

<sup>2</sup> традиция переписывания диалогов к каждой постановке весьма типична для зингшпилей XVIII века.

#### Литература

1. Аберт Г. В.А Моцарт. Ч. II, кн. 1. М., 1983. 518 с.
2. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. II, кн. 2. М., 1990. 560 с.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Л. М.: Практика, 1995. 256 с.
4. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М., Композитор, 1998. 341 с.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
6. Грибиненко Ю. Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2006. 200 с.
7. Лысенко С. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Новосибирск, госуд. консерватория (академия). Новосибирск, 2007. 24 с.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.02; Казанская госуд. консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2004. 24 с.
10. Театральный смотритель. URL: [http://www.smotr.ru/zagran/ved0808\\_zalzburg.htm](http://www.smotr.ru/zagran/ved0808_zalzburg.htm)
11. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Очерки. М., 1962. 367 с.
12. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., «Государственное музыкальное издательство», 1963. 433 с.

13. Чжан Кай Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2017. 186 с.
14. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРССж 2000. 280 с.
15. Шапинская Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Москва, Согласие, 2017. 209 с.

#### **References**

1. Abert G. (1983) V. A. Mozart. Part II, book. 1. M. [in Russian].
2. Abert G. (1990) V.A. Mozart. Part II, book. 2. M. [in Russian].
3. Akopyan L. (1995) Analysis of the deep structure of the musical text. M.: Practice [in Russian].
4. Aranovsky M. (1998) Music text: structure and properties. M., Compozitor [in Russian].
5. Bart R. (1994) Selected works. Semiotics. Poetics. Moscva: Progress [in Russian].
6. Gribinenko Y. (2006) Music polystylistics in the light of the theory of intertextuality: candidate's thesis 17.00.03.Odessa [in Russian].
7. Lysenko S. (2007) The problem of the operatic interpretation of the opera as a synthetic artistic text (on the example of «Boris Godunov» by M.P. Mussorgsky): extended abstract of candidate's thesis 17.00.02. Novosibirsk [in Russian].
8. Samoilenko A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph.Odessa: Astroprint [in Russian].
9. Sokolskaya A. (2004) Opera text as a phenomenon of interpretation: extended abstract of candidate's thesis 17.00.02. Kazan [in Russian].
10. The theater superintendent. Retrieved from [http://www.smotr.ru/zagran/ved0808\\_zalzburg.htm](http://www.smotr.ru/zagran/ved0808_zalzburg.htm)
11. Khokhlovkina A. (1962) Western European opera. Essays. M. [in Russian].
12. Chernaya E. (1963) Mozart and the Austrian Musical Theater. M., «Gosudarstvennoe myzikal'noe izdatel'stvo» [in Russian].
13. Zhang Kai (2017) Modern opera theater as an artistic phenomenon and the category of musicological discourse: candidate's thesis 17.00.03.Odessa [in Russian].
14. Chigareva E. (2000) Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. M.: Editorial URSS [in Russian].
15. Shapinskaya N. (2017) Philosophy of music in a new key: music as a problem field of human existence.Moskva, Accord [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 10.04.2018 р.*

УДК 780.647.2.09(477-2)  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147520>

**Охманюк Віталій Федорович**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
доцент кафедри музично-практичної підготовки,  
заступник декана факультету культури і мистецтв  
Східноєвропейського національного університету  
ім. Лесі Українки  
ORCID 0000-0001-9762-4968  
[fedorovuch1@ukr.net](mailto:fedorovuch1@ukr.net)

### **СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ: 50–80-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Мета дослідження** полягає в узагальненні науково-педагогічного досвіду виконавського мистецтва баяністів київської академічної школи 50–80-х років ХХ ст., тенденцій розвитку та особливостей її функціонування. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні об'єктивно-історичного, історико-культурологічного, творчо-діяльного, порівняльного, типологічного, хронологічного, системного й структурно-функціонального методів. **Наукова новизна** полягає в конкретизації педагогічно-інтерпретаційної характеристики діяльності баяністів Київщини 50–80-х років ХХ ст., висвітленні специфічних тенденцій виконавського мистецтва представників академічної баянної школи. **Висновки.** Ренесанс баянного виконавства України 50–80-х років ХХ ст., зокрема київської баянної школи, став яскравим свідченням творчого взаємопроникнення, еволюціонування у світову музичну культуру завдяки модернізації інструмента, академізації теоретичної та практичної підготовки баяністів, розвитку й вдосконаленню технічних прийомів виконання, зверненню та опануванню методик загальної музичної педагогіки та використанню досягнень теорії гри на суміжних інструментах, збагаченню репертуару як завдяки оригінальній композиторській творчості, так і практиці перекладень та транскрипцій.

**Ключові слова:** баянне виконавство; київська академічна школа; репертуар; народні інструменти.

*Охманюк Віталій Федорович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-практической подготовки, заместитель декана факультета культуры и искусств Восточноевропейского национального университета им. Леси Украинки*

**Становление киевской академической баянной школы: 50–80-е годы XX века**